L'arte in Italia

L'ARTE IN ITALIA

RIVISTA MENSILE DI BELLE ARTI

ARTE CONTEMPO.
ESTETICA
MUSEI
PITTURA
SCAVI

Fotolitografia Metodo Carlevaris

ANNO V - 1873

ANNO QUINTO - 1873

L'ARTE IN ITALIA

RIVISTA MENSILE

DI

BELLE ARTI

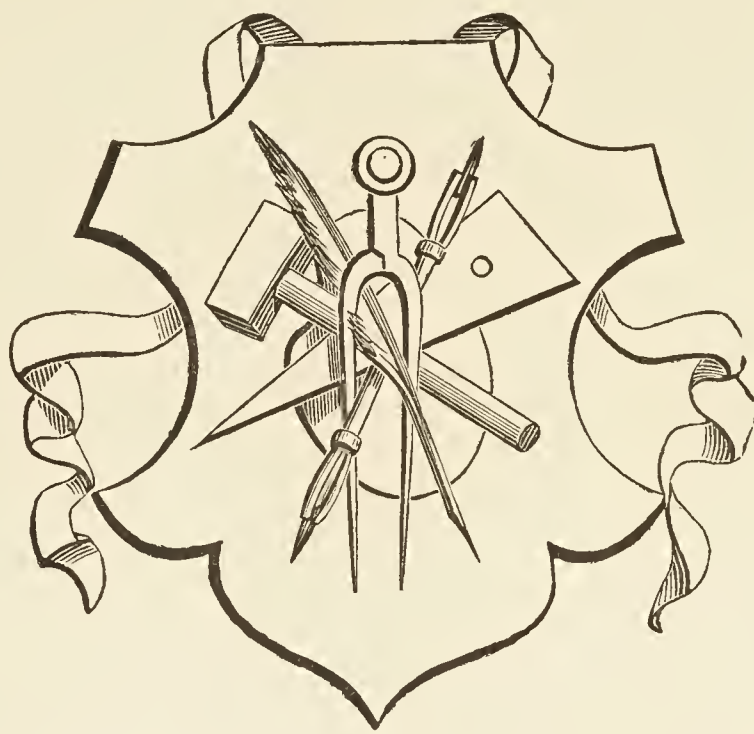
DIRETTA

DA

CARLO FELICE BISCARRA E LUIGI ROCCA

CON LA COLLABORAZIONE

DI MOLTI ARTISTI E LETTERATI ITALIANI

Onorata di doppio Premio all'Esposizione didattica di Torino nel VI Congresso Pedagogico Italiano, e di altri Congressi Tipografici di Bologna e di Venezia; nella Esposizione Artistico-Industriale di Trieste, E DA ULTIMO ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI VIENNA.

FRATELLI BOCCA

TORINO Via Carlo Alberto, 3. — ROMA Corso, 216-217. — FIRENZE Via Cerretani, 8.

ERMANNO LOESCHER

TORINO Via di Po, 19. — ROMA Corso, 346-347. — FIRENZE Via Tornabuoni, 20.

VINCENZO BONA

TORINO

Vie Ospedale, 3, e Lagrange, 7.

COLLABORATORI NEL 1873

ALEÀRDI ALEARDO
A. B. — ARDY BARTOLOMEO
AGODINO P. — BOITO CAMILLO — B.
BIGNAMI VESPASIANO — BARBERIS GIUSEPPE
BERTEA ERNESTO — BECCARIA ANGELO — BEGEY E.
BOSIO ANTONIO — BALZICO ALFONSO — BOTTI GUGLIELMO
BAROZZI NICCOLO' — BALDUINO ALESSANDRO — BERTINI GIUSEPPE
BRUNO M. — CAFFI MICHELE — CARELLI G. — CITTADELLA LUIGI NAPOLEONE
CAMERANA GIO. — CANTU' CESARE — CASELLA DOMENICO — CAVALCASELLE G. B.
CAVALLUCCI C. I. — CLAVARINO C. G. — CHIAVES DESIDERATO — CORSI GIACINTO — CROSIO L.
D'ANDRADE ALFREDO — DELLEANI LORENZO — DI BARTOLO FRANCESCO — DROGHETTI AUGUSTO
DONATI CESARE — DEVERS GIUSEPPE — FERRERO GABRIELE — FERRARI ETTORE — FERRAZZINI FRANCESCO
FIORILLI CARLO — FALDELLA GIOVANNI — FINOCCHIETTI D. C. — GAGGERO ANTONIO — GILARDI GIUSEPPE — G. P.
GILLI ALBERTOMASO — GHERARDI POMPEO — GAMBA ENRICO — GILARDI GIOVANNI — GIACOSA GIUSEPPE
GAGLIARDI LUIGI — GASTALDI ANDREA — INDUNO GEROLAMO — LUXORO TAMMAR — MONTICELLI G.
MONGERI GIUSEPPE — MARTINI PIETRO — MELLA-ARBORIO EDOARDO — MORELLI DOMENICO
MOLMENTI P. G. — NANGER L. — NETTI F. — PATERAS TEODORO — POLLICE ZAVERIO
PAGLIANO E. — PAVAN ANTONIO — PASTORIS FED. — QUADRONE GIOVANNI
RIOLO GAETANO — RIOLO ROSARIO — SIGNORINI TELEM. — STRAZZA G.
RAYPER E. — ROSA P. — SALVIONI GIUS. — SELVATICO PIETRO
SAMBUY (DI) ERNESTO — SALAZARO DEMETRIO — T. V.
TEJA CASIMIRO — TURLETTI CELESTINO
TIMO' ANGELO — VICO GIOVANNI

INDICE GENERALE

TESTO

ESTETICA

EDILIZIA

NECROLOGIA

PITTURA

POESIA

PUBBLICHE ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI

RESTAURI

SCULTURA

STORIA DELL'ARTE

TAVOLE

VARIETÀ

TAVOLE

INCISIONI IN LEGNO

INTERCALATE NEL TESTO

L'ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

AI CORTESI LETTORI

Animosi intraprendiamo l'anno quinto di questa Rivista, poichè ci affida il continuo favore degli Associati, e l'incoraggiamento ottenuto dai principali Periodici non solo d'Italia, ma sì ancora di straniere contrade.

Certo a chi svolge i quattro volumi testè compiuti, non sarà difficile il riconoscere quanta copia e varietà di materie, e quali robusti lavori in essi contengansi, mercè soprattutto il generoso concorso di cotanti illustri Scrittori ed Artisti, i quali si compiacquero di assecondare l'opera nostra.

E noi siamo lieti invero di poter promettere non solo il valido loro appoggio anche in quest'anno, ma sì pure di dare speciali ragguagli sugli studi archeologici che si annodano coll'arte, e sul movimento artistico delle varie Provincie italiane, mercè nuove e molteplici corrispondenze le quali varranno ad accrescere viemmeglio il pregio della presente Rivista.

È ancora nostro proposito il riferire sul concorso dell'Arte italiana alla Mostra internazionale di Vienna; là dove riuniti gli elementi precipui della sua crescente vitalità, potranno attestare del progressivo sviluppo in questi anni raggiunto.

Grati allo zelo assiduo con che la Società l'*Unione Tipografica* intraprendeva e continuava per quattro anni questa pubblicazione, noi siamo certi ancora che i novelli Editori, mercè le varie e singolari loro correlazioni sia in Italia, sia all'Estero, varranno a render nota semprepiù l'opera nostra; e col maggior divulgarsi di essa, cresciuti i benefizi, si raccoglieranno mezzi novelli di migliorarla per ogni verso, siccome è incessante desiderio nostro, eccitati costantemente dal pensiero di concorrere, per quanto è in noi, al maggior lustro e decoro dell'Arte italiana.

I Direttori.

LEONARDO

SCULTORE E PITTORE

I.

LO SCULTORE

I.

Fra l'animo e le parole, anche negli uomini divini, c'è qualche volta un contrasto, di cui è facile indovinare il perchè. Leonardo amava, nel fondo, come la sua cara arte del pennello, l'altra, pure sua, dello scarpello; e non di meno inferocisce contro la povera scultura, gridando ch'è *arte meccanicissima* e che *non dà di sè alcuna ammirazione al suo contemplante*. Poi mostra lo scultore con la faccia impastata e tutto infarinato di polvere di marmo, che pare un fornaio, e coperto di minute scaglie, che pare gli sia fioccato addosso; e lo raffronta al pittore, che con grande agio siede dinanzi alla sua opera, e muove il lievissimo pennello coi vaghi colori, ornato di vestimenti come a lui piace; e paragona l'abitazione del primo, tutta imbrattata, con quella del secondo, piena di vaghe pitture e pulita ed accompagnata spesse volte di musiche o letture di varie e belle opere, le quali, senza strepito di martelli od altro romore, sono con gran piacere udite. Davvero nel leggere questa elegante descrizione di una stanza da pittore corre nella memoria madonna Lisa del Giocondo, e i canti e i suoni, coi quali il raffinato artefice la teneva allegra.

Prima di Leonardo, Leon Battista Alberti aveva dichiarato nel suo *Trattato della Pittura* che egli anteponeva l'ingegno del pittore all'ingegno dello statuario, come quello che si affatica in cosa molto più difficile; ma Baldassare Castiglione, mentre Leonardo era vivo, mostrava nel capitolo XLIX del primo libro del suo *Cortegiano*, stampato poi a Venezia nel 1528, che la statuaria è di più fatica, di più arte e di più dignità che la pittura. E questa vana questione agitò nella metà del decimosesto secolo i più grandi artefici d'Italia, che si misero insieme, con Benedetto Varchi segretario, a dar la sentenza. Ma non andavano d'accordo; sicchè Jacopo da Pontormo, il Bronzino, il Vasari, maestro Tasso, Francesco da San Gallo, il Tribolo e quella testa bizzarra di Benvenuto Cellini, s'indirizzarono a Michelangiolo, rimettendosi al suo giudizio. E Michelangiolo, dopo avere notato che la pittura e la scultura sono una cosa istessa, concluse così, che *si può far fare loro una buona pace insieme, e lasciar tante dispute, dove va più tempo che a far figure*.

Leonardo, che, lo dice lui stesso, s'adoperava non meno in iscultura che in pittura ed esercitava l'una e l'altra nel medesimo grado, avrebbe dovuto pensarla come il Buonarroti. Il fatto è invece che non esercitò, come avrebbe voluto, l'una e l'altra arte nel medesimo grado. Un certo pizzicamento, non diremo d'invidia, ma di emulazione, doveva pure sentirlo pensando al suo giovine competitore nel famoso cartone, e doveva sentirlo, non per la pittura, in cui aveva coscienza della propria sua potenza e fama, bene invece per la scultura, nella quale aveva operato poco e, pare, stupendamente, ma con fortuna contraria. Nel 1501, mentre Leonardo stava forse dipingendo in Firenze il ritratto di madonna Lisa, e quando già il modello della statua equestre di Francesco Sforza, unica opera grande di scultura condotta da lui, era dimenticato e mezzo in rovina, il gonfaloniere Pier Soderini gli aveva tenuto ragionamento di un gran masso di marmo di Carrara, che, storpiato molti anni addietro da un certo Agostino d'Antonio di Duccio o Guccio, era rimasto così sbozzato nell'Opera di Santa Maria del Fiore. Pier Soderini, dopo avere tenuto a bada Leonardo e anche lo scultore Andrea Contucci dal Monte Sansavino, fece dare dagli operai del Duomo quel marmo al Buonarroti; e così l'autore del Cenacolo, che aveva cinquant'anni, si vide messo innanzi un giovinotto di venticinque. Questo giovinotto, mentre operava altre cose, in poco più di due anni dal marmo storpiato cavò la statua del David, e allora il Perugino, Andrea della Robbia, Attavante miniatore, il Ghirlandaio, il Cronaca, Filippino Lippi, Sandro Botticelli ed altri ventitrè, fra i quali il nostro Leonardo da Vinci, parecchi orafi, un gioielliere, un ricamatore e l'araldo della Signoria, furono chiamati a scegliere il sito più conveniente per collocare la statua. Poichè la faccenda parve ben bene discussa si chiese al giovinotto il suo parere, e ciò che egli disse fu fatto; e così il gigante David si vede oggi sul ripiano dinanzi a Palazzo Vecchio, dove, per trovare posto, cacciò via la Giuditta del Donatello — di quel Donatello che Leonardo, avarissimo encomiatore, aveva tanto lodato nel confortare Baccio Bandinelli allo studio della scultura. Lo stesso anno cominciò la gara fra il cartone della guerra di Pisa e quello della battaglia d'Anghiari.

E al proposito di Leonardo e di Michelangiolo raccontavano a Firenze la seguente storiella che ci è rimasta in un manoscritto anonimo della prima metà del 1500, trovato nella magliabecchiana e pubblicato lo scorso settembre da Gaetano Milanesi: Leonardo, passando un dì da Santa Trinita dinanzi alla pancaccia degli Spini, dov'era una ragunata di uomini, che disputavano un passo di Dante, fu chiamato perch'egli lo dichiarasse. In quel punto passava di là anche il Buonarroti; e Leonardo, vedendolo, disse ai disputatori: *Michele Agnolo ve lo dichiarerà egli.* Parve al Buonarroti che queste parole fossero dette per beffa, sicchè rispose: *Dichiaralo tu che facesti il disegno d'uno cavallo per gittarlo di bronzo e non lo potesti gittare, e per vergogna lo lasciasti stare.* E detto questo, brontolando contro *que' caponi de' Milanesi*, che avevano avuto fede nel cavallo, voltò le spalle alla brigata e se ne andò. Aggiunge il manoscritto, che Leonardo, e non è difficile il crederlo, diventò tutto rosso.

II.

Leonardo aveva tanto amore al modellare di rilievo che, mancandogli occasione di farlo per sè, lo faceva in aiuto a Giovanfrancesco Rustici, il quale per una delle porte del battistero di Firenze doveva condurre di bronzo un San Giovanni con un Fariseo ed un Levita a' fianchi. Il Rustici non voleva altri che Leonardo nella sua stanza; sicchè credettero alcuni al tempo del Vasari che Leonardo vi avesse lavorato di sua mano, o almeno avesse aiutato Giovanfrancesco col consiglio e buon giudizio suo. Ma di questo se il Vasari, e lo dice egli stesso, non sapeva niente, noi sappiamo meno di lui. E ci rincresce di vedere che all'anno 1505 il Prospetto cronologico posto nella eccellente edizione del Le Monnier in fine de' commentarii alla vita di Leonardo, registri, pigliando la notizia dall'Amoretti, il quale dal canto suo cita malamente il Vasari, che Leonardo a dirittura fece i modelli delle tre statue, gettate poi in bronzo da Francesco Rustici. Può sembrare probabile che in esse statue, le quali dal Vasari erano giudicate le più perfette e meglio intese che siano state mai fatte di bronzo da maestro moderno, ci sia qualcosa della mente e forse della mano di Leonardo; ma bisogna pensare che il Rustici era statuario assai valente, e che ad ogni modo i criterii per giudicare dell'opera di un artista nell'opera di un altro sarebbero in questo caso al tutto vuoti e fallaci.

Di Leonardo quanto ad opere di scultura non ci resta, pur troppo, niente. In coscienza non ci possiamo acconciare a ciò che afferma il Rio in una nota, lì dove nel volume su Leonardo da Vinci e la sua scuola, parla di Leonardo scultore, che cioè il Thiers possegga una piccola figura in avorio di squisito lavoro e di Leonardo *indubitatamente.* Nè ci possiamo acconciare a credere all'Houssaye quando nel suo recente e grosso libro su Leonardo, esclama: *La tête de cire, l'orgueil du Musée de Lille, appartient sans aucun doute à l'œuvre de Léonard de Vinci.* Può essere che sia *un miracle de vie, de vérité, d'expression;* può essere che non si trovi *rien de plus beau depuis l'art grec;* ma occorre qualche dato più pratico per attribuire un' opera ad un artista. Bisogna conoscere certi caratteri del suo stile; esaminare se sono caratteri al tutto personali, o se qualcuno degli artefici contemporanei o dei discepoli suoi li possedette, e in che grado: bisogna finalmente applicare queste conoscenze e questi esami all'opera di autore ignoto o dubbioso. E tuttavia conviene andare assai cauti, sospettando de' proprii occhi e del proprio giudizio, perchè il critico se s'innamora di un artista o, per meglio dire, del proprio soggetto o anzi di sè stesso — in questi casi gli accendimenti non sono altro che egoismo — fantastica volontieri in tutte le cose che gli paiono belle il genio e la mano dell' artefice *suo.* Ma, quanto a Leonardo, ci mancano le basi su cui piantare il raziocinio critico, poichè ci mancano appunto gli esemplari di confronto; e a chi dicesse che lo stile pittorico fornisce lumi sufficienti per istabilire lo stile scultoresco, noi faremmo osservare che ciò può essere forse vero nel caso di Michelangiolo, per esempio, giacchè l'eccesso e la prepotente individualità della forma non possono non rivelarsi in qualche modo nell'una arte e nell'altra, ma non è vero in uno stile così misurato com'è quello dell'autore della *Cena* e del ritratto di monna Lisa.

Il Vasari ed il Lomazzo, oltre a qualche opera giovanile di Leonardo, teste di femmine che ridono, teste di putti *che parevano uscite di mano d'un maestro*, una testicciuola di terra di un Cristo bambino, *cosa eccellente*, posseduta dal Lomazzo medesimo, rammentano, il primo un modello piccolo di cera della statua equestre di Francesco Sforza, ch'era già smarrito, il secondo un cavallo di rilievo di plastica, ch'era in mano del cavaliere Leone, scultore d'Arezzo. È un gran pezzo che di questi pochi e piccoli lavori non si sa più niente. Il cardinale Federico Borromeo nel descrivere in un suo volumetto un suo quadro del Luino, fatto, dice, sopra un disegno di Leonardo, afferma che a' giorni suoi vedevasi ancora formato in creta il bambino, che gli aveva servito di modello. Era del Vinci o del Luino? Forse non era nè dell'uno nè dell'altro, e ad ogni modo non esiste più. E se non volessimo parere meticolosi, terremmo inutile di fermarci a quel che dice l'Amoretti vagamente, che *v'è pur chi vuole* che di due statue colossali di Francesco I abbia Leonardo, *monsieur Lyonard peintre du Roy*, fatto i modelli: l'una equestre, l'altra giacente da collocarsi sulla tomba. Francesco I, quel Francesco I che diceva: « corte senza dame è primavera senza

rose, » e che un dì gridava ai deputati: *Il se trouve dans mon parlement bon nombre de fous et d'étourdis* — Francesco I morì quasi trent'anni dopo Leonardo; e, circa alla statua equestre, il Rustici, mentre stava in Francia con la provvigione di 500 scudi l'anno, gliene cominciò una, ma rimase in tronco.

III.

Veniamo al cavallo per Francesco Sforza, che fu fatto di certo, e dovette essere maraviglioso. Prima di Lodovico il Moro, prima di Gian Galeazzo, Galeazzo Maria intendeva onorare con una statua equestre la memoria del padre. È custodita nel nostro archivio di San Fedele una lettera del dì 20 novembre 1473, scritta da Bartolomeo Gadio da Cremona, sopraintendente ai lavori pubblici, con la quale chiedeva ai fratelli Cristoforo ed Antonio Mantegazza, scultori di Milano, se avrebbero assunto l'opera della statua da gettarsi in bronzo. Ci pensarono un poco, poi risposero di sì, a patto che si desse loro un cavallo, perchè potessero studiarne le forme ed il moto. Secondo i loro computi la statua equestre doveva pesare seimila libbre, e costare, compresa la doratura, diciottomila lire imperiali. Non ne fu fatto nulla; ma pare che di tratto in tratto il disegno del monumento onorario tornasse in campo. Baldassare Taccone, poeta alessandrino, per la *Coronatione e sposalitio* di Bianca Maria Sforza, nipote di Lodovico, coll'imperatore Massimiliano, stampò una filza di ottave, nelle quali, parlando del *gran colosso — che Gretia e Roma mai vide el più grosso,* dice:

E se più presto non s'è principiato
la voglia del signor fu sempre pronta
non era un Lionardo ancor trovato
qual di presente tanto ben l'impronta.

Da quest'ultimo verso si potrebbe dedurre che il modello del colosso, in quell'anno 1493 non fosse ancora compiuto; ma un altro lodatore delle medesime nozze e delle medesime feste, il valtellinese Pietro Lazzaroni, scrive in latino, che sotto un arco trionfale nella piazza del castello stava esposto Francesco Sforza *portatus equo.*

È facile intendere come tre anni dopo che Leonardo scrisse di suo pugno in una faccia del libro *Della luce e delle ombre: A dì 23 d'aprile* 1490, *chominciai questo libro e richominciai il cavallo,* il cavallo, già prima lungamente studiato, fosse condotto a termine; ma è lecito supporre che il cavaliero non soddisfacesse tuttavia l'incontentabile giudizio dell'autore, e che questi consentisse a mettere pubblicamente in mostra il colosso solo per compiacere Lodovico il Moro, al quale, in una così solenne occasione, doveva premere che quella opera da gran pezzo annunziata e desiderata venisse a crescergli onore. Ad ogni modo, sia perchè il Vinci avesse una seconda volta ricominciato a lavorare nella statua; sia perchè il Moro, impacciato nelle finanze, non trovasse mai la grossa somma necessaria alla fusione di una tanto terribile mole; sia finalmente perchè, come lasciano intendere il dianzi citato manoscritto della magliabecchiana e il Vasari, la difficoltà del gettare d'un pezzo il colosso fosse soverchia, il fatto è che passarono gli anni buoni per il Duca e vennero i tristi prima che il modello si trasformasse in bronzo. Vedremo poi come Leonardo, egli stesso, scrivesse che nel colosso, aveva *che fare il tempo di sua vita,* e dubitava *che per essere sì grande opera non la finirà mai.* Un poeta gridava al Moro in latino: « Stassi aspettando il colosso; fa che il bronzo scorra — *fluat aes* — e tutti esclameranno: ecco un dio »; e Fra Luca Paciolo nella dedica del suo libro *De divina proportione,* fatta a Lodovico il dì 9 febbraio 1498, porge le misure e calcola il peso del getto dell'*admiranda e stupenda equestre statua, dall' invidia di quelle di Fidia e di Prassitele in Monte Cavallo al tutto aliena.* L'altezza totale del colosso *dalla cervice a piana terra* era di dodici braccia, corrispondenti a più di sette metri e mezzo, ed il peso dell'*ennea massa* doveva risultare di circa dugentomila libbre, che sono un buon poco più delle seimila dei fratelli Mantegazza.

Le faccende per il Duca andavano a soqquadro. Leonardo gli scrisse una lettera, della quale ci restano alcune frasi mozze. Conosceva la mente del Duca essere occupata e gli rincresceva di ricordargli le sue piccole cose, ma teneva due maestri a sue spese e da due anni non riscuoteva salario; chiedeva, pare, qualche vestimento; si lamentava di non aver potuto condurre opere di fama, per le quali mostrare ciò ch'egli valesse; minacciava di mutare arte; protestava di sentirsi continuamente pronto a obbedire al suo signore, dichiarando di mettere ai suoi servizii la propria vita, e scriveva: *del cavallo non dirò niente perchè cognosco i tempi.* Cominciavano infatti que'tempi de'quali il Sanuto diceva venezianescamente: « Concludo: zorni cativi! » Ma Lodovico il Moro, poco prima di fuggire dalle armi del re di Francia, del Papa e dei Veneziani, aveva pensato a Leonardo, regalandogli una vigna di sedici pertiche. Leonardo, l'anno appresso, notava sul cartone di un codice i seguenti casi: *il Castellano fatto prigione. — Il Visconte strascinato e poi morto il figliuolo. — Gan della Rosa toltoli i danari. — Il duca perso lo stato ella roba ella libertà e nessuna sua opera si finì per lui.* Con l'amico Fra Luca Paciolo, Leonardo partì da Milano e se ne andò a Firenze, dove nel libro dei Depositi dello spedale di Santa Maria Nuova fece scrivere per conto proprio seicento fiorini.

IV.

La gloria di Leonardo e la bellezza di quel cavallo, cantato dai poeti, ammirato dal popolo, non salvò l'opera dall'abbandono e dalla rovina. Ci dorrebbe meno che fosse caduto, come dice monsignor Sabbà da Castiglione, sotto i colpi dei balestrieri guasconi, entrati nel 1499 a Milano con Lodovico XII: la ignoranza e l'ira soldatesca spiegherebbero il fatto. Ma nel 1501 la forma del colosso minacciava di andare in pezzi, perchè nessuno ne prendeva cura, neanche il cardinale di Rouen; e lo sappiamo da un documento che il Campori trovò negli archivi palatini di Modena e pubblicò sette anni addietro. Ercole I d'Este, duca di Ferrara, aveva ordinato la propria sua statua equestre da gettarsi in bronzo; ma lo scultore, essendo rimasto ucciso, il Duca si vide bene impacciato. Gli venne allora nella memoria il cavallo di Leonardo, e il 19 del settembre 1501 scrisse al suo ambasciatore Giovanni Valla, che andasse immantinente dal cardinale di Rouen a pregarlo di cedergli quella forma abbandonata, per farla portare con gran cura a Ferrara. L'ambasciatore adempì l'incarico; e il cardinale rispose che, quanto a lui, non aveva niente in contrario, ma che siccome il re aveva visto il cavallo, così conveniva aspettare la risposta del re. Il duca Ercole non ebbe la forma, la quale, poco dopo, dovette sfasciarsi e rovinare del tutto.

Monsignor Sabbà da Castiglione, che scriveva da destra a sinistra, come Leonardo da Vinci, e che gli era contemporaneo, poteva affermare, almeno in parte, il vero quando, già molto vecchio, diceva nel 1549 di rammentarsi *una così nobile et ingegnosa opera fatta bersaglio a'balestrieri guasconi*. Si può supporre che i balestrieri prendessero di mira la figura di Francesco Sforza, del quale la lettera di Ercole I non dice sillaba, lasciando stare invece, o quasi, il cavallo. E monsignor Sabbà soggiunge che in quella opera Leonardo *sedici anni continui consumò;* il che ha fatto credere a tutti che il Vinci la principiasse nel 1483. Certo è che in quell'anno o poco dopo Leonardo dovette venire a Milano e profferirsi a Lodovico il Moro con la lettera, che tutti citano, e nella quale è detto: *Ancora si poterà dare opera al cavallo di bronzo che sarà gloria immortale et eterno onore della felice memoria del S.re vostro Padre, et de la inclyta Casa Sforzesca.* Fatto sta che Leonardo, il quale ne'suoi lavori non era punto sollecito, richiese nel 1489 a parecchi poeti la iscrizione per il colosso, che doveva dunque essere quasi finito e doveva forse venire esposto in occasione delle nozze di Giovanni Galeazzo; e gliene furono mandate da varie parti, dall'oratore Platino Piatto, fra gli altri, nel mese di settembre, e da un Arrigoni da Napoli. Il seguente anno Leonardo ricominciò, come s'è visto, il cavallo, tant'era l'altezza del suo genio, che sempre gli faceva indovinare nuove eccellenze di concetti e di forme al di là del proprio lavoro. Egli era anche troppo persuaso del suo precetto: « Tristo è quel maestro del quale l'opera avanza il giudizio suo. E quello si drizza alla perfezione dell'arte, del quale l'opera è superata dal giudizio ».

Questo Leonardo, di cui il Dolce nel 1557 diceva che fece tutto bene, ma soprattutto i cavalli, non era uomo da contentarsi del di fuori: l'aspetto de'corpi cominciava per lui nella midolla delle ossa. Come per istudiare l'uomo aveva steso un trattato di notomia umana, così per istudiare il cavallo stese un trattato di anatomia cavallina, che il Lomazzo vide presso Francesco Melzi *disegnata divinamente.* E il Vasari asserisce che tenne del continuo cavalli, de'quali si dilettò molto, e che aveva fabbricato d'argento la sua lira in forma d'un teschio di cavallo; ma basta guardare i molti disegni di cavalli che ci rimangono del Vinci, per conoscere il grande amore ed il grande studio ch'egli metteva al generoso animale.

L'autore del cavallo di Francesco Sforza fu allievo dell'autore del cavallo del Colleoni, e questi fu allievo dell'autore del cavallo del Gattamelata: Leonardo, Andrea dal Verrocchio, il Donatello. Il più vecchio fu il più fortunato: ebbe tanti elogi e tante allogazioni dai Padovani, che si risolvette a tornare in patria per ritemprarsi nelle censure fiorentine, e la sua statua, fatta tutta da lui intorno al 1453, si vede al dì d'oggi e si loda. Andrea dal Verrocchio chiamato con onore a Venezia, poi fuggito e minacciato di avere mozzo il capo, e richiamato con doppia provvisione, morì prima di dare l'ultima mano al modello, il quale non fu compiuto, com'egli pregava nel testamento, dal suo discepolo Lorenzo di Credi, ma invece da Alessandro Leopardo, che nella cinghia del cavallo scrisse il proprio nome con un *F. Opus*, e fu detto d'allora in poi Alessandro del Cavallo. Un'altra statua equestre di bronzo, quella del marchese Borso d'Este, fu eseguita un poco prima di queste due da Niccolò di Giovanni Baroncelli insieme a quell'Antonio di Cristoforo, che già nel 1443 aveva condotto il modello per il cavallo di un altro marchese d'Este; ma fu atterrata nel 1796. Il confronto fra i cavalli del Gattamelata, del Colleoni e dello Sforza sarebbe curioso e utile a farsi, se di quest'ultimo ci restasse un disegno o almeno uno schizzo sicuro.

V.

Gli scrittori delle cose d'arte hanno aguzzato bene gli occhi per rinvenire le traccie del colosso nelle innumerevoli carte del Vinci: a tutti è parso di trovare qualcosa. Il Vallardi, quegli che vendette al Museo del Louvre la sua preziosa collezione di cose

leonardesche, descrive in una nota alla ristampa dei disegni di Leonardo riprodotti dal Gerli una incisione, dove si vedono quattro cavalli in atto di slanciarsi, portati dalle gambe posteriori, e su di essi quattro cavalieri, tre col bastone ed uno colla mazza in mano, ignudi con qualche svolazzo di panni; due hanno il capo scoperto, uno ha i capelli stretti in un *pileus* o *vesica*, l'ultimo, che mostra qualche indizio di leggieri armature sulla spalla e sul ventre, è difeso da un elmo alato. Questi schizzi son potuti parere le idee di una statua equestre, perchè i cavalli poggiano le gambe di dietro su piedestalli, mentre quelle dinanzi, che sono sollevate da terra, piantano in due disegni sopra un tronco d'albero tagliato, negli altri due sopra un guerriero caduto: si poteva quindi indovinare la intenzione di predisporre i sostegni alla statua di bronzo. Chi si contentasse di un fac-simile della incisione, che dicono della mano di Leonardo e della quale c'è forse un solo esemplare completo, può vederlo pubblicato da un molto fino e dotto intenditore di queste cose, il marchese Gerolamo D'Adda, nella *Gazette des Beaux Arts* dell'anno 1868. Che questa tavola sia incisa di mano dello stesso Leonardo non è provato e al nostro occhio non pare; ma che quei cavalcatori grecamente ignudi e quei cavalli, che rammentano nelle forme e nella mossa certi cavalli de' bassorilievi antichi, massime quelli del combattimento delle amazzoni al Louvre, intendano rappresentare il colosso del Duca Francesco Sforza ci sembra cosa incredibile.

Leonardo aveva nella pittura un troppo nobile senso della grandiosità, per compiacersi nella statuaria monumentale di movenze violenti e scomposte. Può essere, come pare accennato da qualche disegno della collezione di Windsor, che Leonardo sia rimasto lungamente incerto fra il cavallo di passo calmo e maestoso, e il cavallo agitato ancora dagli ardori della mischia; può essere, come dice il Rio, che sia passato, certo di volo, in quella irrequieta fantasia il pensiero cristiano di unire simbolicamente l'immagine della morte a quella del trionfo: ma in ogni modo l'autore del Cenacolo non poteva confondere la natura del bassorilievo, ch'egli stesso dice come s'accosti *in grandezza di speculazione alla pittura*, con la natura del tutto rilievo; non poteva darci qualcosa di simile all'Alessandro il Grande del secentista Puget. Il Rio, fantasticatore, da un passo di Paolo Giovio deduce che Leonardo nel comporre il monumento equestre s'era ispirato più ai cavalli di Dioscoro che al cavallo di Marco Aurelio; ma il Giovio, che scriveva in latino intorno al 1540, non dice del cavallo se non questo, *che si ammirava in esso la veemente disposizione al corso e lo stesso anelito;* le quali parole ci fanno tornare nella memoria ciò che il Vasari scriveva circa in quel tempo del placido cavallo e della placidissima figura del Gattamelata: « dimostra « lo sbuffamento ed il fremito del cavallo, ed il grande « animo e la fierezza vivacissimamente espressa nella « figura che lo cavalca ». E, giacchè il nome del Giovio ci è caduto dalla penna, vogliamo dire che, oltre il Rio e qualche altro, anche il sodo Carlo Blanc nel suo studio su Leonardo, pubblicato nella *Histoire des Peintres*, interpreta, al parer nostro, malamente una frase della corta biografia latina, facendole dire che Leonardo preferiva la statuaria alla pittura, mentre il Rezzonico, che interpreta giusto, traduce così: « Voleva Leonardo che il travaglio di plasma precedesse la pittura, come vero modello da cui trarre le pianate imagini ».

Il Blanc nel citato lavoro non dubita che il disegno della statua equestre sia un disegnino a penna di Leonardo, che sta all'Ambrosiana, che fu riprodotto dal fotografo del Louvre, e che il Blanc fece incidere per intercalarlo al suo scritto. Il cavallo porta un uomo così bene difeso dalla pesante armatura, che l'elmo chiuso lascia appena appena vedere gli occhi, i quali neanch'essi non si vedrebbero più guardando la figura dal basso all'alto. È facile intendere che questo non sarebbe il modo migliore per tramandare ai posteri l'effigie di un guerriero e di un Duca.

Carlo Clément nel volume su Michelangelo, Leonardo e Raffaello, ed il marchese D'Adda in una succosa nota al suo lavoro dianzi nominato, parlano di un manoscritto che Luigi XII, quello che diceva che il suo regno era un prato fiorito e lo falciava quando gliene veniva talento, si recò da Pavia in Francia. Il prezioso manoscritto sta nella Biblioteca, che prima si chiamava imperiale, e che non sappiamo se oggi si chiami repubblicana. Il Clément dice che, eseguito per ordine di Lodovico il Moro dal cremonese Bartolomeo Gambagnola, descrive le gesta di Francesco Sforza; ma il fatto è invece che descrive quelle del padre di Francesco, e che una miniatura rappresenta il condottiero a cavallo sotto un arco trionfale. Vero è che questa figura equestre si ritrova similissima in tre esemplari stampati della Sforziade del Simonetta, arricchiti di miniature dai pittori della cancelleria ducale, uno de'quali esemplari sta nella biblioteca Riccardiana in Firenze. Il manoscritto di Parigi fu terminato nell'anno appunto in cui Leonardo cominciò il secondo modello del cavallo, gettando via il primo, che doveva essere molto innanzi, ma non in ogni cosa compiuto; e la Sforziade si stampava in lingua italiana in quell'anno ancora, ma s'era già stampata undici anni addietro, nel 1479, in lingua latina, quattro anni prima, a dir poco, che Leonardo capitasse a Milano. Il Clément aggiunge alla pagina 374, che la miniatura di Parigi ricorda il disegno a matita rossa di un guerriero a cavallo, dell'Ambrosiana, disegno ch'egli dice bellissimo. È mezzo bello e mezzo brutto: bello nella

figura e brutto nel cavallo; ma, perchè Leonardo non potè disegnare quelle gambe male appiccicate al corpo, goffe e mingherline insieme, c'è da giuocare che il disegno non è di lui. Non ostante, quel foglio, che sta collocato sotto vetro fra i disegni leonardeschi, è parso, non solo al Clément, ma a molti altri, della mano di Leonardo incontrastabilmente, e nella testa del cavaliero somiglia tale e quale ai ritratti, che si vedono di Francesco Sforza nelle medaglie sincrone, dove la sua effigie è riprodotta con rara uguaglianza di fattezze. Questo guerriero ha la testa nuda, la faccia serena, aperta, con una certa espressione di alterezza benevola; i capelli sulle tempie svolazzano, e s'indovina che sono bianchi; pianta sul cavallo con fermezza elegante; l'armatura non pare rigida e grave, poichè sotto il ferro si sentono le membra, che la portano con agilità vigorosa; è di lunghezza giusto, piuttosto snello che tozzo; con la mano sinistra tiene le redini, e si capisce che con la destra, nascosta dal corpo, impugna il bastone del comando. È insomma una figura naturale e nello stesso tempo monumentale; degna di un guerriero, di un capitano, di un principe — di quel principe, che aveva, son quattro secoli, pensata l'Italia, che voleva difenderla dagli stranieri, e che aveva fatto il miracolo di stringere in concordia il Papa, i Veneziani, re Alfonso, Cosimo de'Medici, gli altri signori e le altre repubbliche italiane. Se quella figura ritrae davvero la statua di Leonardo, lo Sforza doveva nel suo monumento riescire più animoso, più imponente del Gattamelata, più schietto e più garbato del Colleoni.

Il cavallo dello Sforza, se correggiamo con la fantasia gli errori parziali del disegno, doveva sembrare fratello al cavallo del Colleoni. E si direbbe che questo fosse figlio del cavallo del Gattamelata, il quale pare figlio di uno dei quattro cavalli, che stavano forse sull'arco di Nerone in Roma, e certo sono romani, e furono trasportati da Costantino a Bisanzio, e da Marino Zen tolti all'ippodromo della Costantinopoli conquistata, e spediti nel 1205 a Venezia, dove, rimasti prima all'Arsenale, si alzarono poi sulla fronte della basilica di San Marco — e il Donatello li dovette vedere e studiare. Questi animali hanno la stessa identica mossa: le due gambe a destra piantate sul suolo con linea rientrante, l'altra gamba posteriore in linea sporgente, che già tocca il terreno con l'unghia, e la gamba sinistra anteriore alzata e incurvata. Il cavallo del Donatello si giudicherebbe imitato da quelli di San Marco anche nelle forme, benchè cominci ad essere meno semplice, più vero, più sciolto. Il cavallo del Verrocchio diventa ancora più libero, più ardente, di muscoli più sminuzzati, ed ha la criniera, che negli altri era corta ed irta, lunga e ricciuta; nè ci pare che ritragga nulla di quel cavallo di Marco Aurelio, che il Verrocchio aveva veduto in Roma. La bardatura, semplicissima in quello di Padova, è ricca nell'altro di Andrea e nel disegnato dell'Ambrosiana, i quali ultimi si somigliano in ciò come nella movenza e nelle forme. La quale cosa non può parere strana, poichè Leonardo aveva preso l'amore allo studio dei cavalli dal suo maestro, di cui il Vasari teneva una testa di cavallo in terra ritratta dall'antico, *cosa rara*, e due disegni di cavalli con il modo delle misure da farli di piccoli grandi. È anche da avvertire che il Senato veneto deliberò di alzare la statua equestre al Colleoni parecchi anni prima che Leonardo principiasse la sua dello Sforza, e che se nel 1488 morì Andrea a Venezia — e mentre stava per ispirare gli fu messo innanzi un Crocifisso di legno mal fatto, ond'egli pregò che gli venisse tolto dagli occhi, e gliene fosse portato uno del Donatello — se morì senz'avere finito la figura, certo non morì senz'avere compiuto il cavallo.

E queste sono ciancie da pedante meticoloso, perchè abbiamo costrutto il ragionamento sopra i *se*. Po' poi il disegno rosso dell'Ambrosiana di chi può essere? Chi lo sa? Di uno scolaro di Leonardo, abile disegnatore di uomini e fiacchissimo disegnatore di bestie, che copiò l'opera del maestro quand'era quasi compiuta? Non è di certo nè uno schizzo nè un tentativo, essendo il disegno di buona misura, senza indizio di perplessità, e condotto con accurato amore in ogni sua parte. Ma, se figura il colosso del Vinci, figura la prima forma abbandonata nel 1490, o la seconda abbandonata nel 1499? La seconda, crediamo, poichè lo stile largo e la scioltezza nell'attitudine del cavaliero ci fanno pensare più al Leonardo milanese che non al Leonardo fiorentino.

VI.

Comunque sia, un cavallo soltanto, e pur troppo senza cavalcatore, ci resta disegnato indubbiamente dal Vinci, e rappresenta il cavallo dello Sforza. Sta tracciato con pochi segni rossi, rapidissimi ed ora quasi svaniti, nel foglio 213 *verso* del *Codice Atlantico;* L'atteggiamento è pur sempre quello degli altri cavalli, di cui abbiamo discorso, salvo nel moto di una gamba; ma codesto disegno non fu fatto per altro che per istudiare una intelaratura di legni incavicchiati, che permettesse di trasportare con sicurezza il modello dall'uno all'altro luogo: da Corte vecchia, forse, dove Leonardo aveva la sua stanza da scultore, sino in piazza, per le nozze dell'89, o sino all'arco trionfale, per le nozze del 93. Ecco in questo disegnino la sola e povera reliquia della scultura di Leonardo da Vinci.

Leonardo aveva come un presentimento che il colosso di Francesco Sforza dovesse, dopo tanto travaglio, restare di terra, e forse, anche nel modello, incompiuto. Lo si capisce da una curiosa lettera, che leggesi in doppia minuta, tutta cassature, ripetizioni, pentimenti, scritta a rovescio di mano di

Leonardo, nel foglio 316 del predetto *Codice*. Si indirizza ai *Fabbricieri* d'una città — e pare che fosse Piacenza — ove dovevasi allogare una *magna opera per onore di Dio e degli uomini*, e li avvisa che tornerebbe loro *di grandissimo disonore e lunghissima infamia*, se prestassero fede a qualcuno *per le sue frappe o per favore che di qua gli sia dato*, e che di quelli che pretendono fare quell'opera *chi è maestro di boccali, chi di corazze, chi campanaro, alcuno sonagliere e persino bombardiere*, tra gli altri un certo *Delsignore*, il quale dice di essere *compare di Mess. Ambrogio Ferrere*, l'appaltatore delle gabelle ducali, *da cui à buone promessioni*. E Leonardo soggiunge: *Aprite gli occhi: da cotesta terra non trarrete se non opere di vili e grossi magisteri... Credetelo a me, salvo Lionardo fiorentino, che fa il cavallo del duca Francesco di bronzo, che non ne bisogna fare stima perchè à che fare il tempo di sua vita, e dubito che per essere sì grande opera che non la finirà mai...* E il resto ci manca; ma questo basta e soverchia per mostrare i suoi dubbii sul colosso, e il suo acre desiderio di eseguire altre opere di statuaria, egli che in quel tempo stava dipingendo il Cenacolo delle Grazie. Ma, come accade agli uomini che ciò che non possono avere s'affaticano a disprezzare, così Leonardo ne'suoi precetti è, come s'è visto, ingiustissimo con la scultura e pieno di acerbità, e in mezzo a tanti e tanto sapienti e nuovi e amorevoli precetti sulla pittura non ne troviamo che uno sulla statua, nel quale insegna il modo di trasportare dal modello al marmo le figure con certe casse bucate e certe bacchette.

(*Continua*) CAMILLO BOITO.

BIOGRAFIA

FRANCESCO DALL'ONGARO

L'annunzio della repentina morte di questo illustre scrittore, mentre destava vivissimo rammarico per ogni dove, sì che unanime la stampa si faceva a rimpiangerla come gravissima perdita per la letteratura italiana, vieppiù dolorosa ancora riescì alla Direzione di questa *Rivista*, per la quale l'operoso DALL'ONGARO dimostrò sempre singolar simpatia, promovendone in ogni miglior modo la conoscenza, e arricchendola assai frequentemente con pregiati suoi lavori in versi ed in prosa.

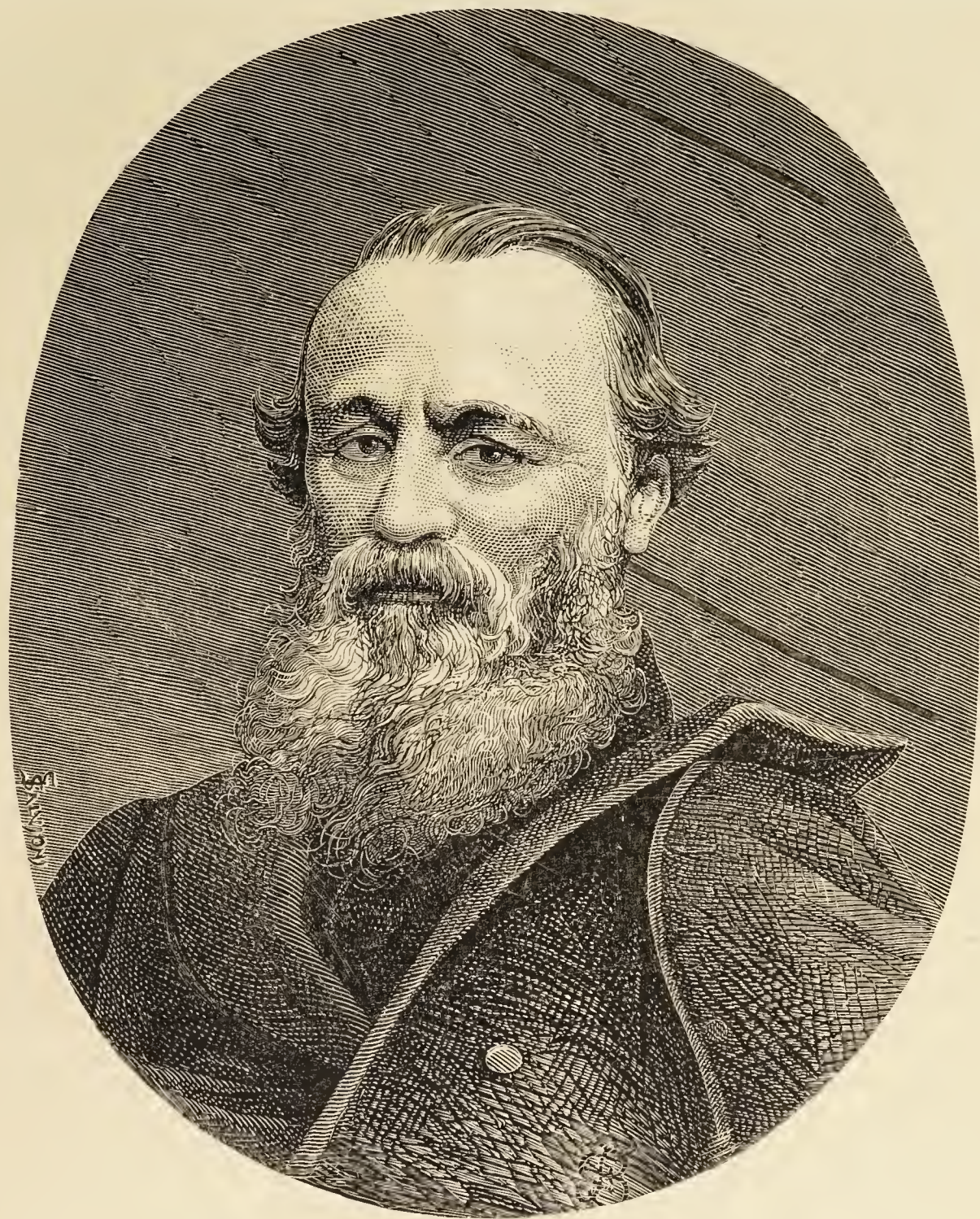
Dir tutto quanto fece questo operoso cittadino nella non breve sua carriera sarebbe impossibile in oggi per mancanza degli opportuni materiali, e vi si opporrebbe inoltre l'indole della presente *Rivista* specialmente consacrata a quanto riguarda l'Arte più da vicino; ma per questo lato il Dall'Ongaro vuol però essere particolarmente ricordato, dacchè amandola egli con verace affetto, sempre se ne occupò efficacemente in mezzo agli altri numerosi suoi lavori letterari, e ben ne fanno viva testimonianza il pregevolissimo volume *L'Arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del* 1867, che ancora in oggi si raccomanda per copia di preziose osservazioni e giudizi, e le erudite letture da lui intraprese con tanta opportunità in Trieste, in Milano, in Firenze, in Torino, là dove si recava appositamente, e che cotanto furono applaudite mai sempre da eletto e numeroso uditorio.

Nato circa sessant'anni fa in un piccolo paesello del Veneto, egli fu costretto ad abbracciare da principio la carriera ecclesiastica, siccome si usava in allora dai figli di povere e numerose famiglie i quali dimostravano speciale attitudine allo studio; ma ben presto egli si avvide di non essere fatto per correre siffatta via, e, cangiato abito, si consacrò con tutto l'animo alla letteratura, fondando anzitutto in Trieste il giornale *la Favilla*, in cui cominciò a cercare di promuovere, per quanto i tempi il consentissero, il sentimento italiano.

Ardua e perigliosa intrapresa era in allora non solo lo scrivere, ma direi quasi il pensar cosa che accennasse a indipendenza e libertà; e già la stessa generazione attuale, cresciuta al raggio delle costituzionali franchigie, mal sa immaginare quanto studio avesse a farsi per esprimere un qualche generoso concetto senza incontrar le inesorabili cesoie del censore, o soggiacere ai rabbuffi della polizia sempre sospettosa e vendicativa. Ma per ciò appunto chi fu testimonio delle tiranniche leggi di quell'epoca, ben dev'essere doppiamente grato ai coraggiosi che con arte finissima e instancabile operosità furono i nobili antesignani della patria indipendenza.

Al quale scopo non poco giovarono ancora gli stornelli scritti a mano a mano dal Dall'Ongaro, i quali si fecero a correre rapidamente manoscritti per ogni parte d'Italia, avidamente studiati a memoria; nuovo saggio di vivace poesia popolare in cui si trovano compendiati i principali fatti della moderna nostra storia... In questo genere di componimenti il Dall'Ongaro fu veramente sommo, e nessuno fra i molti imitatori che egli ebbe riuscì finora a tenergli capo.

Nè quel vivo affetto per la patria che gli infiammava la fantasia venne meno allorchè gli si offerse propizia occasione di consacrare ad essa il suo braccio, e combattendo coraggiosamente per lei, egli vide morire al proprio fianco un fratello alla difesa di Osopo.

Recatosi quindi in Roma, fu membro dell'Assemblea durante la Repubblica, infino a che per le mutazioni avvenute

FRANCESCO DALL'ONGARO.

dovette esulare in Isvizzera, poi nella Francia e nel Belgio, provvedendo al proprio sostentamento col giornaliero lavoro, senza disperare però mai di rivedere un giorno la patria terra non più calcata da piede straniero.

E tal gioia egli ebbe nel 1859, potendo alla fine nel proprio paese risorto a libertà consacrarsi con più pacato animo ai prediletti suoi studi. Nominato professore di letteratura italiana in Firenze, cercò eccitare più che mai l'amore per il bello, insegnando quanta influenza abbia il culto delle lettere e delle arti sui destini di una nazione, e tale è l'importanza di quelle sue scritture che ben sarebbe a desiderarsi vengano tutte raccolte e pubblicate.

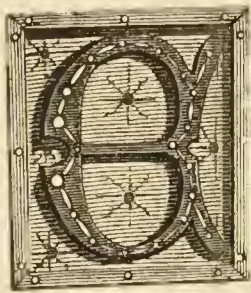
Romanziere fecondo e quanto mai immaginoso; drammaturgo pieno di passione e di vita, in tutti i suoi scritti spiranti patria carità egli trasfuse la nobilissima anima sua. Poeta oltremodo gentile, il numero de'suoi versi è soave come soave scendeva dal labbro la sua mite parola, e non v'ha una linea forse in tutte le sue opere che non meriti di essere ricordata.

Il Dall'Ongaro aveva gran numero d'amici, chè molto ei guadagnava ad essere conosciuto da vicino. E chi difatti non avrebbe amato un uomo che tutta la vita consacrava all'amor della patria, al culto del bello, del grande, del vero, che le scarse sue entrate consacrava in gran parte alla educazione dei proprii nipoti, senza pensare nemmeno ad assicurarsi una agiata esistenza per la vecchiaia!

Ma era destino che egli non la dovesse raggiungere. Affralito dalle fatiche, e più forse ancora da gravi dispiaceri, l'anno scorso egli otteneva di trasferire la propria cattedra in Napoli, sperando che quel mite clima fosse più confacevole alla propria salute. Inutile lusinga! I suoi giorni erano contati, e sotto quel cielo così ridente e sereno, sotto quel cielo che poco tempo prima aveva veduto spegnersi un altro egregio cittadino e poeta, Luigi Mercantini, egli pure spirava repentinamente il dieci di questo mese!

Diamo fiori alla sua tomba. Intuoniamo concordi quella parola di lode che tanto egli si è sempre meritata e che torna pure così cara agli estinti! — Nel dolce riposo che ora gli è concesso, s'abbia il Dall'Ongaro il tributo di affetto e di stima che è strettamente dovuto al nobile patriota, all'ottimo cittadino, al fervido amante dell'arte, al poeta del cuore.

LUIGI ROCCA.

CELESTINO DELLEANI

Egli era venuto in sui vent'anni, e nel giocondo studente non aveva peranco scintillato che a sbalzi lievi l'artista; qua e là, in mezzo ai compagni, sotto il dominio vivace della fantasia ed il soffio dell'umorismo, era bensì andato sbozzando a penna o con la matita qualche sua morbida reminiscenza di paese, qualche inesperto profilo di figura o qualche forma grottesca; sussulti arcani dell' istinto, prime fragranze del Nume ascoso, preludi vaghi e lontani dello studio severo, della forte creazione; ma inezie fugaci e bizzarrie superficiali. Ancora non aveva rimbombato sopra la giovanile sua testa il *Saul! Saul!* dell'arte. Fino a quel tempo egli non s'era mai guardato attentamente nell'anima. Egli aveva sempre, per così dire, giocherellato con la vita e col proprio pensiero. Egli, come tanti altri nell'età sua, non sapeva sè stesso.

Era in sui vent'anni — era nell'infinito sorriso, nel turbine allegro del buon tempo e delle chimere. Poteva temersi che a poco a poco illanguidissero le belle facoltà del suo intelletto, — che nell'aria del mondo si chiudesse per sempre il fiore della sua vocazione. Poteva temersi che quell' alba nascente si cambiasse a poco a poco in nebbia torbida. Fu il fratello suo Lorenzo, l'autore della luminosa *Passeggiata lung'Arno*, che un bel giorno gli pose a mano tavolozza e pennelli. Allora inaugurossi per Celestino la vita nova. Allora egli sentì, come un inno, erompere superbamente alla luce l'*io* recondito, il mondo misterioso che egli aveva — inconscio — portato sempre dentro sè stesso; — allora egli conobbe le mille dolcezze intime, le grandi esultanze e le grandi mestizie che sono la poesia dell' esistenza artistica; — l'ambiente queto della stanza di studio, il sogno dei quadri futuri, la foga febbrile dell'opera, le mezz'ore di tregua, il sigaro fumato in pace davanti al cavalletto contemplando il fatto lavoro o discorrendo con l'amico, il vicino, il confratello; conobbe gli strani scoramenti al dileguarsi della luce, i desideri vaghi, appassionati, senza nome; — conobbe questi scoramenti e insieme le speranze vaste come il mare, baldanzose come il volo dell'aquila.

Copiò nel principio alcuni studi dal vero di suo fratello e del Pastoris, poi subito gettossi ai fecondi colloquii con la sacra natura. Si raccolse a Pollone sua terra natale; a Pollone, placido borgo in quella contrada tanto accarezzata dal cielo, il Biellese. Non mai come allora quei luoghi gli erano parsi così soavi. Nell'amor novo, nell'amore dell'arte, l'amore per il patrio nido si fece più che mai vivo ed intenso. E a lui fu propizia la patria, e sul finire di quell'anno, il 1870, Celestino Delleani espose nel Circolo degli Artisti di Torino il primo suo quadro: *Cantòn Zavolino a Pollone;* — una strada in iscorcio, delle casipole grigie e poverette a mancina, un murello a secco dall'altra; una vecchia fienaiuola, curva sotto la cesta, attraversava la strada; e nel fondo, un verde pendìo sparso di piante. In presenza di quel nome novissimo e di quella pittura pur già cotanto robusta, gli artisti meravigliarono; e le consuete anime benigne non perdettero la eccellente occasione di insinuare, fra un elogio e l'altro, che quel Celestino Delleani voleva anche un po' dire Lorenzo. Coloro che han visto il Celestino a dipingere, coloro che si rammentano di quella spontanea facilità, di quella completa ignoranza d'ogni *ficelle*, d'ogni scappatoia, d'ogni ricetta, coloro massimamente che hanno conosciuto l'indole sua sdegnosissima d'ogni millanteria e d'ogni plagio, potranno attestare quanto balorda e meschina fosse quella piccola calunnia. Lorenzo ha talora dipinto delle macchiette nelle tele di Celestino, ma non ebbe giammai ad aiutarlo nella esecuzione del paesaggio, e forse anzi deve per molta parte all'influenza del fratello il virile miglioramento della propria pittura.

Nell'anno successivo, Celestino pose alla mostra della Società promotrice torinese il *Tonio*, carissimo idillio tutto spirante i profumi della montagna; ed era senza dubbio fra i più solidi saggi di pittura dell'esposizione; e rimase invenduto. Lorenzo, compiacendo alla nostra preghiera, tradusse quella simpatica tela in una stupenda acquaforte che adesso publichiamo.

Due quadri dipinse ancora Celestino: *Dintorni del Biellese* per l'esposizione in quel medesimo anno al Circolo degli Artisti; e *Soldati di ventura al bivacco*, per l'esposizione alla Società promotrice del 1872. Le macchiette, in quest'ultimo quadro, le aveva dipinte Lorenzo; e ambedue i fratelli s'erano firmati. Alla mostra nazionale di Milano, la critica, gli artisti ed il publico hanno dato i fiori del plauso ai *Soldati di ventura:* la quale opera, con altre di altri autori, venne dall'Accademia di Brera prescelta a tener posto nella prossima esposizione internazionale di Vienna.

Celestino era di baldo aspetto, di alta statura, gagliardo nelle membra. Pareva destinato, per la duplice vigoria del corpo e del pensiero, a un lungo e fulgido avvenire. Sulla metà dello scorso anno lo assalse la tisi. Nient'altro dapprima che qualche malanno leggero, senza minaccie; poi l'accigliarsi dei medici, poi le altalene strazianti fra il mitigarsi e l'infierire del morbo, — martirio per lui, martirio più atroce per la famiglia. Nella state, in mezzo alla calma del suo villaggio, sembrò tornargli la salute, e dipinse ancora due studi dal vero. Furono gli ultimi. Con le nebbie autunnali e col freddo, il malato declinò rapidamente. I medici allora, per tentativo supremo, consigliarono un cambiamento di clima; e il 19 del passato dicembre, Celestino venne dalla famiglia condotto a Nervi. Tosto incominciarono le pioggie eterne, lugùbri. « Nervi ha da essere la mia tomba » — egli disse. Ai 28 dicembre dell'anno prima era morta la sorella Carolina; e non aveva contemplato che diciannove primavere; — serena primavera ella stessa. Era la dolce idolatria del giovine paesista, quella povera fanciulla. Stavano sempre assieme; sui balli, la dama immutabile di Celestino era la sorella; e quando ballavano, la gente si fermava a guardare quei due che si volevano così bene e che ballavano pure così bene. « Morirò ai 28, come la Carolina ». Il suo presagio andò errato di tre giorni; morì al primo dell'anno, nel pomeriggio.

Ed ora, in una parte romita del camposanto di Torino, il fratello e la sorella, l'artista e la vergine sono insieme di nuovo, e sono insieme per sempre. Sanno essi — dalla grande ombra ove dormono — sanno essi la profonda malinconia che han lasciato nella casa paterna; — sa egli, lo splendido lavoratore caduto in sul mattino, quella memoria gloriosa e triste, quel segno di luce e di lutto che ha lasciato nell'arte e negli amici?...

GIOVANNI CAMERANA.

ARCHEOLOGIA

SCAVI NELLA VIGNA CASALI IN ROMA

Situata a destra della via Appia, e prossima al recinto Aureliano la vigna Casali è celebre specialmente per le grandi scoperte epigrafiche che vi si fecero sullo scorcio del secolo passato. In questi ultimi giorni poi vi furono rinnovati alcuni scavi che produssero a luce una ricca serie di monumenti figurati di primaria importanza. Il nuovo saggio fu tentato in un punto prossimo alla contigua proprietà Volpi, dove si mise allo scoperto un sepolcro di famiglia, il quale

benchè già esplorato nei passati tempi racchiudeva ancora un numero considerevole di monumenti. Il sepolcro è costituito di tre camere, quasi tutte con pianta rettangolare e comunicanti fra loro per interne aperture.

La prima trovasi in uno stato di quasi perfetta conservazione, e le sue pareti brillano ancora dei vivaci colori che a figure di dischi e quadretti imitano i diversi marmi orientali, onde esse si fingevano incrostate. Tutto intorno poi vi gira un elevato podio di fabbrica nel quale sono praticate lunghe e profonde fosse in numero di due per ciascun lato e nelle quali venivano deposte forse le salme dei membri principali della famiglia. Da un'iscrizione marmorea che si rinvenne dentro la stanza, impariamo che questa era denominata il *sacrario*, e che fu fatta costruire a Tito Elio Niceforo dai figli Niceforo, Olimpia, Nicerate, Partenope, e da Elia Cale come al suo ottimo patrono. La seconda stanza è molto notevole per la suntuosità della sua decorazione. Nel lato maggiore sono incavate dentro la parete molte nicchie di grandezza diversa ed una centrale di proporzioni superiori a tutte le altre. Dinanzi a questa serie di nicchie sorgeva un elegante porticato, costituito a coloncine di marmo bigio venato di cui per altro più non rimanevano sul luogo che le basi in travertino, oltre qualche fusto che si raccolse qua e là disperso ed una delle chiavi degli archi decorata con una testa di Medusa. È molto notevole che gl'intercolumni di tale porticato variano di larghezza, la quale trovasi invece in corrispondenza coll'ampiezza cui fronteggiava.

Quasi nel mezzo di questa sala era collocato un candelabro marmoreo a piede quadrangolare, il quale poggiava sopra una grande base rotonda similmente di marmo e rinvenuta ancora al proprio posto. Questa base misura un'altezza di circa un metro e cent. 75 di diametro, e tutto all'intorno vi sono rappresentate sei figure danzanti, tre di giovani e tre di donzelle. I giovani portano l'elmo in capo, lo scudo al braccio sinistro e la spada nella destra, ond'è che chiaramente si distinguono per Coribanti: le donzelle invece sono interamente avvolte in lunga ed ampia veste e danzano piene di entusiasmo agitando la testa e la persona. Il lavoro non mostra una perfetta esecuzione, ma la composizione di alcune figure è di una meravigliosa bellezza la quale lascia congetturare della perfezione dell'originale da cui furono derivate. La base del candelabro che poggia sopra esso è di un'importanza tutta speciale per le rappresentazioni onde va decorata. Anzi tutto i suoi spigoli sono costituiti nella parte superiore di altrettante erme di giovani ammantati ed imberbi, il cui tipo alquanto uniforme si distingue per un realismo molto accentuato e nella parte inferiore poi di altrettanti sfingi e di grifi corrispondenti. In ciascuna delle quattro faccie che risultano è scolpita l'immagine d'una divinità. Nella prima havvi Minerva concepita in mossa impetuosa, ma in posa rigida ed arcaica. Porta l'elmo in capo, lo scudo al braccio sinistro, e nella destra stringe l'asta che è in atto di vibrare. Nella seconda avvi Silvano cinto il capo di una corona di pino, indossante un drappo e con i calcei ai piedi. Nella destra stringe la falce e nella sinistra porta il ramo di pino. Segue poi una figura muliebre coperta di lunga veste che al fascio di spighe che stringe nella destra elevata, chiaramente si riconosce per Cerere. La quarta figura è quella d'Apollo coronato d'alloro, con breve pallio gettato dietro le spalle, la patera nella mano destra ed il ramo d'alloro nella sinistra. I tipi dei volti di Cerere e Minerva sono così realistici che sembrano ritratti: ma nel volto dell'Apollo e del Silvano sono ripetuti gl'identici tipi dell'erme suddescritte, notevoli specialmente per l'acconciatura dei capelli tagliati corti secondo il costume del primo secolo dell'impero, e con le labbra soverchiamente tumide e grosse. Dalle quali particolarità risulterebbe che tale tipo fosse quello convenzionale per le divinità di carattere essenzialmente italico. Nella terza stanza del sepolcro sono contenuti parecchi sarcofagi marmorei pregievoli specialmente per la loro integrità e conservazione.

Nel primo d'essi evvi rappresentata la facciata esteriore di un sepolcro costituita da due colonne a spirali e da un timpano, in mezzo a cui avvi una corona di alloro. In ciascun versante del timpano stanno due genii funebri con la fiaccola nelle mani. La porta del sepolcro poi è figurata semiaperta e a doppio battente; e ad essa vedesi appesa la chiave con la serratura e suoi congegni relativi.

Sopra questo sarcofago posa un altro di perfetta integrità e colla rappresentazione delle nove Muse le quali conservano tutti i loro attributi. Fra essi si nota ancora la figura di Minerva che poggia il piede sinistro sopra un rialzo, ed in vicinanza la figura della defunta tutta panneggiata e con rotolo di papiro nella destra. L'acconciatura de' suoi capelli che ricorda quella di Giulia Mammea fa riportare il monumento e quindi anche il sepolcro all'epoca presso Settimio Severo. Mirabile altresì è la conservazione del terzo sarcofago che trovasi aderente all'altra parete. Il suo coperchio è costituito da tanti quadretti in cui sono molte figure, fra cui si distingue quella di Pane che suona la siringa, di Ercole seduto nel cantaro e la clava, di un satiro col pero, che cammina, non che di altre con bacchico significato. Nel centro di essi avvi una tavoletta con iscrizione indicante che il monumento fu dedicato ai Dei Mani della figlia Maconiana Severiana dai genitori M. Sempronio Procolo Faustiniano e Precilia Severiana. Nella fronte del sarcofago poi è rappresentata la conosciuta scena di Bacco che scopre Arianna all'isola di Nasso, la quale è qui addormentata sotto un albero di quercia. Il Dio la contempla appoggiandosi ad un vispo fauno, mentre un altro la scopre ed una baccante suona con gran forza i timpani per risvegliarla.

Il quarto sarcofago non venne ancora interamente scoperto dalle terre per trovarsi in parte immesso nella contigua proprietà Volpi. Tuttavia si discerne chiaramente che vi è rappresentata una scena di caccia contro fiere selvagge fra cui primeggiano un bufalo ed un leone.

Lo zelante proprietario fa proseguire con molta energia gli scavi i quali sono adesso rivolti ad un altro punto che si spera non sarà meno fecondo di ritrovati che il precedente.

P. Rosa.

PITTURA CONTEMPORANEA

AFFRESCHI DI NICCOLÒ BARABINO DA GENOVA

Il tema che à servito all' artista Barabino per dipingere i quattro Angeli è stato tolto da due epigrafi che sono nelle vetriate a colori della Cappelletta dove è posto il monumento; e le epigrafi dicono:

« *In tacita preghiera*
« *Medita, piangi e spera.* »

« *Sale all'Eterno amore*
« *Chi bene oprando amò.* »

L' atteggiamento degli Angeli e l'aria bellissima dei volti esprimono con molta verità e sentimento *la Meditazione, la Preghiera, il Pianto e la Speranza.*

Di qui l'orditura e la chiusa del sonetto, che dettava ispirato da questa celestiale pittura dell'egregio artista, il nostro solerte collaboratore.

B.

GLI ANGIOLI

Dipinto a fresco sul monumento a Bianca Rebizzo *nel cimitero di Staglieno, Genova.*

Meditò e pianse su le altrui sventure,
E bene oprando amò tutta la vita;
Al vero aperse le luci secure,
E d'ogni alta bellezza fu invaghita.

Della patria sofferse alle sciagure,
E, poi che prole a lei non fu largita,
Ai figli del tapin volse le cure,
Chè alle materne gioie era sortita.

Col vessillo dell'anime redente,
Su la tomba di lei che oprava tanto
Pose il pennello tuo questa dolente

Schiera di spirti, che in tacito canto
Inneggiano al suo fral devotamente
La speranza, il dolor, la prece e 'l pianto.

Ant. Pavan.

LA VERITÀ

Altro dipinto a fresco nel palazzo Celesia a Genova.

Bella, serena e in suo candor secura
Apre i suoi veli e alteramente incede,
E tal si mostra la eletta crëatura
Come la volle Iddio che all'uom la diede.

Dinnanzi a lei l'Error che s'impaura
Delle rovine sue l'impero cede:
Ella altari e delubri e reggie e mura
Abbatte e preme con l'eburneo piede.

I genii di color che d'ogni vero
Visser cultori, angelica corona
Le fanno intorno: giudice severo

Siede il Tempo signor che non perdona...
Così ti uscìo dal fervido pensiero
Questa Deità che il tuo pennel ci dona.

Ant. Pavan.

PUBBLICHE ESPOSIZIONI

DI BELLE ARTI

SOCIETÀ D'INCORAGGIAMENTO DI FIRENZE

Firenze, gennaio 1873.

Chiarissimi Direttori,

Accettando volentieri l'invito, per me onorevole, di dar qualche ragguaglio sulla Esposizione annuale che la Società d'incoraggiamento delle Belle Arti ha testè aperto nella nostra città, devo premettere che questa, come le altre esposizioni venute dopo quella di Milano, ne ha subìto l'influenza, onde è riuscita meno copiosa se non meno importante del solito. Quantunque la s'intitoli *solenne*, riunisce appena circa 200 lavori. Darò qualche cenno di quelli che mi sembrano più degni di nota.

Il sig. Bruzzi Stefano di Piacenza ha esposto un quadro assai lodato: *Sotto il giogo*. Due buoi aggiogati discendono una collina, trascinando un grosso tronco d'albero tagliato; il movimento delle bestie, il fondo di paesaggio, il sole che illumina tutta la scena, il cielo, tutto ciò è dato con una verità e franchezza rimarchevole. — *Settembre* 1870 è il bozzetto d'un quadro di Issel, venduto mesi sono a Roma; dico bozzetto, perchè così è qualificato dal suo autore, benchè eseguito con tanta finitezza ed amore, da collocarsi fra i migliori quadri dell'Esposizione. Una diecina di soldati stanno intenti alla cottura del rancio - il fondo è la campagna Romana, colla tinta lugubre delle sue praterie, col suo cielo rannuvolato, e melanconico - una sentinella in vedetta sopra una prominenza compie la scena, che sebbene in piccole proporzioni, colpisce e seduce.

Questi quadri furono subito acquistati dal sig. Pisani per la sua pregevole galleria.

Il paesaggio più apprezzato della Esposizione è quello del signor prof. Giordano: *Un Mattino nei dintorni di Pistoia*. Ai piedi di una collina, che è in primo avanti, si stende la vasta pianura Pistoiese: si distinguono fra le nebbie del cielo mattutino le cupole ed i campanili della città. L'occhio spazia in un orizzonte vasto ed arioso, oppure si posa sui dettagli del primo piano, sempre colpito dalla verità e freschezza di questo incantevole paesaggio.

La mia Uva dell'istesso è quadro non men riuscito del primo. Ecco un realismo ben inteso. Quei grappoli non sembrano neppur scelti fra i più lussureggianti, nessun effetto di colore abbaglia lo sguardo, l'uva è della più comune, ma non c' è colpo di pennello dato invano o non dal vero: l'imitazione della natura è perfetta.

Del Rapisardi abbiamo tre quadri, dei quali *Un Pensiero*, sembrami il migliore, nel *Ritratto* vi è qualche cosa di duro e convenzionale; nel *Misura per misura*, un'accozzaglia di colori abbaglianti e un impiego di certi mezzucci nella composizione, che dovrebbero esser lasciati ai principianti.

Il Fattori ha alcuni quadri, o per meglio dire, abbozzi. Con quell'affettata trascuranza nella esecuzione egli si espone ad esser giudicato poco benevolmente, ed invero degli ultimi suoi lavori nessuno ve n'è che aggiunga qualcosa al suo nome.

Il Folli espone vari quadri con figure nel costume della campagna Romana del quale si comincia ad abusare; *Il Suonatore ambulante*, è una tela di dimensione molto grande in confronto al poco interesse del soggetto, ma tuttavia non è senza qualche pregio di disegno.

Fate la carità del Borrani, fu già visto all'Esposizione di Milano, ed anche colà si lodò l'esecuzione diligente e finita; ma a guisa del precedente il soggetto poco interessante nuoce al lavoro, lodevolissimo come studio.

La Sortita dei Lancieri del Sartori è quadro ben inteso, le figure dei soldati e dei cavalli sono ben disegnate, il carattere militare spicca dovunque, il fondo è anche interessante; manca però d'un effetto qualsiasi, d'una nota un po' vivace che ne rialzi l'intonazione soverchiamente scura.

Il sig. Lega Silvestro promette assai bene col suo quadretto *Una visita alla balia*, sebbene la fredda intonazione ed il vecchio soggetto gli nuociano.

Una buona promessa l'abbiamo anche nella tela del signor Ricci Pio: *Una partita al bigliardo*.

A ce soir del Gasser è una figura di donna in costume del 600, con un abito di raso rosso fatto egregiamente.

Sortendo dalla prima sala dove finora mi trattenni, poco più abbiamo di rimarcabile in pittura.

Due quadri del Giuliano Bartolomeo: *L'Incontro avventuroso*, che si dovrebbe chiamar l'*abbraccio avventuroso*, poichè ci rappresenta un Tirsi, che incontrata la sua diletta Cloe in un bosco dell'Arcadia o di Grecia, l'abbraccia dandole un bacio in fronte; la fida capra della pastorella assiste alla scena, nel fondo un cielo rosso acceso sta ad indicar l'ora del tramonto. La composizione è buona, il disegno poco corretto, domina in tutto il convenzionale. — L'altro quadro: *La Sorpresa* è meno felice per composizione. Un pastorello che sorprende una fanciulla al fonte e le copre gli occhi con ambe le mani è meno pregevole dell'altro dal lato del colorito.

Il prof. Lorenzo Gelati espone due paesaggi che non aggiungono una nota di più al suo nome.

Un buon quadro sotto ogni rapporto è quello del Romagnoli: *Mamma, vado a scuola;* con tali parole una bambina si congeda dalla mamma, che essendo ancora in letto si piega per darle un bacio. Il soggetto semplicissimo è tuttavia ben trovato ed efficace; a colpo d'occhio si scorge per intero l'idea del pittore, e questa tela ha sempre dinanzi buon numero di ammiratori.

Dei ritratti dell'Ossani, che non son pochi, si può dire del bene ed anche del male; se quelli che glie ne diedero commissione son contenti, il pubblico non ci ha che ridire. I tre a pastello piacciono assai più di quelli a olio.

Il Pesenti, in una veduta dell'interno del Duomo di Siena si rivela artista di merito; il quadretto è piccolissimo, ma tutto è eseguito con giustezza e verità, anche le microscopiche figurine.

Il premio per concorso al quadro di genere non fu conferito, ed a ragione. Quattro furono i concorrenti, ed eccettuato il Reina col quadro intitolato: *Un Cardinale in erba*, che è di una composizione assai ben trovata, con accessorii eseguiti stupendamente, ma con figure disegnate alla peggio, gli altri non si raccomandano per alcuna qualità speciale.

Cristo che consola le donne di Gerusalemme, è del sig. Conti Giuseppe, allievo del prof. Ciseri; come tale ha disegno fin troppo dettagliato ed ottima composizione, il colorito e l'intonazione sono un po' freddi.

Le Paludi di Bouveret del sig. Ashton, è paesaggio apprezzabile per la buona scelta del soggetto e per l'esecuzione delle parti in primo avanti.

Dei molti paesaggi del Markò non potrei parlarne se non per far le meraviglie che un artista di talento si ostini a seguitar una scuola che non è più ammessibile in tempi nei quali il paesaggio vuol esser fatto in campagna e non nello studio. Gli allievi del Markò continuano le tradizioni del maestro, e le esagerano. E ciò è naturale.

Un altro quadro del Pesenti rappresenta una parte della chiesa di S. Alessandro; su questa tela più ampia spiccano maggiormente le ottime qualità del pittore. Al suo occhio sagacissimo non isfuggono le più leggere sfumature; egli riproduce i rilievi, i capitelli, i fregi, con una verità ammirabile.

Il nuovo Lungarno Serristori del Borrani è paesaggio di buone doti; figurò già con onore all'Esposizione di Milano.

La serie delle tele si chiude con uno dei tanti quadri che un mordace pittore qualifica per maccheronici, della fabbrica del signor Lasagna. — *Deo gratias*.

Passiamo alla scultura:

Per le migliori opere presentate all'Esposizione sono stabilite due medaglie: una se l'ebbe il sig. Bortone Andrea per il suo bozzetto in gesso, *Ippocrate;* l'altra non venne conferita, quantunque, a parere dei più, se la meritasse la statuetta in gesso, grandezza naturale, del sig. Gori Lorenzo: *Dopo il bagno*.

Di questi due che sono i migliori oggetti di scultura, converrà parlare un po' più diffusamente. Non mi farò eco delle varie obbiezioni che dagli artisti si fanno al giudizio della Commissione che conferì il premio. Due lavori apprezzabili, ma d'un genere affatto opposto, si contendevano la palma. — L'*Ippocrate* è classico, serio, modellato egregiamente, con qualche novità nel concetto, sebben la posa della figura abbia poco d'originale, raffigurando quel padre della medicina seduto sur una sedia e tenentesi una mano sul cuore, mentre coll'altra ne segna sulla pergamena le pulsazioni. —

Il *Dopo il bagno* invece è opera di genere originale, ben trovata, con espressione finissima e d'un realismo non spiacente. Raffigura la statua un monello pur ora uscito dal fiume, che si affretta ad indossar la camicia; con mano aggranchita dal freddo, tenta abbottonarsi il polsino di una manica, le ginocchia unite, serrati i denti, tutta la persona irrigidita dal freddo, non ha membro che non tremi, e l'espressione è tale da metter i brividi al riguardante.

Con due statue di quel genere si capisce che la scelta era difficile; ma giovò forse alla prima l'esecuzione più accurata, e forse anche un po' d'amore pel classicismo nei membri del Giurì; sebbene della seconda abbia fatto i più grandi elogi il Duprè, pochissimo amante della scultura di genere.

La medaglia d'oro al sig. Bortone, e la menzione onorevole al sig. Gori Lorenzo, sono i soli premi conferiti quest'anno.

Fra le altre statue son degne di lode, quella del Mancini, *Salvator Rosa*, figura ben modellata, ma piuttosto di fanciulla che di uomo. — Alcuni ritratti; *Un mesto accento* del Della Croce; una *S. Agnese* del Magi, e il *Pietro Perugino,* statua colossale di Giuseppe Balatri. — E qui fo punto.

T. V.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

Relazione Storica *intorno alla R. Accademia di Belle Arti in Torino.* — 1873.

Per l'Esposizione internazionale che avrà luogo nel presente anno in Vienna, il Ministero della Pubblica Istruzione, corrispondendo alla proposta della Commissione Reale Italiana per la medesima, ha molto opportunamente deliberato di pubblicare particolareggiati ragguagli sulle primarie istituzioni di Belle Arti esistenti in Italia, sicchè in quella solenne riunione possa aversi degno saggio non solo dell'Arte e dell'Industria Nazionale, ma sì ancora dei modi con che in molte illustri città alacremente si provvede a favorire il loro incremento.

Per esserè l'autore della relazione chè riguarda la R. Accademia di Torino, cav. Biscarra, uno dei direttori di questa Rivista, ci è vietata ogni parola di special lode per l'accennato lavoro da lui compiuto nel brevissimo tempo prefissogli; ciò però non ci toglie dal riconoscere come saggiamente egli abbia saputo registrare i notevoli vantaggi procacciati da assai tempo dall'Accademia Albertina, e soprattutto le migliorie introdotte dal suo presidente attuale conte Marcello Panissera, fra le quali voglionsi notare la scuola all'acquaforte, l'esercitazione di studio del costume e finalmente la scuola di ceramica testè istituita a vantaggio dello sviluppo artistico industriale.

Annessi allo specchio storico sono parecchi allegati indicanti le varie scuole, coi loro professori e il numero degli allievi; l'elenco degli Artisti aventi dimora in Piemonte da un decennio e infine alcuni ragguagli sulla Società Promotrice, con uno specchio da cui risulta che dall'epoca di sua istituzione nel 1842 a tutto il 1872 le vendite raggiunsero la considerevole cifra di *un milione trecentocinquantotto mila novecentonovantasei* lire, intantochè quelle fatte dalla Società di Incoraggiamento al Circolo degli Artisti, nel quindicennio dalla sua origine, fruttarono pure lire 133,550.

Un'ultima tavola infine contiene l'elenco delle incisioni all'acquaforte eseguite dagli artisti per la Società formata tra di loro in Torino.

Ove tutte le Relazioni riescano pari a questa commendevoli si avrà un completo importantissimo specchio di tutte le Accademie di Belle Arti in Italia e di quanto le concerne.

Storia dell'Arte Cristiana *nei primi otto secoli della Chiesa, del P.* Raffaele Garrucci. — Prato, 1873.

È un'opera importantissima che si propone di riprodurre la sacra Iconografia dei primi otto secoli, abbracciando tutto ciò che è figura dipinta o scolpita da tutte le nazioni d'Europa, Asia ed Africa, che in quella prima epoca professarono il cristianesimo. Raccomandata all'egregio P. Garrucci, uno de' più dotti antiquari dei nostri tempi, già noto per lodevolissime pubblicazioni sull'epigrafia, la numismatica, la topografia ecc., ecc., dà lieta certezza di riescire a vantaggio degli amatori delle antichità, degli indagatori delle storie ed usanze antiche e particolarmente pure di tutti i cultori delle Belle Arti che vi troveranno istruzione, guida, esempi, modelli, quanto insomma può esser loro giovevole a' loro studi.

L'edizione è in foglio grande e sarà ornata di cinquecento tavole. — Ogni mese si pubblicano due dispense, il cui prezzo è di lire cinque caduna; ed in ciascuna di esse vi hanno cinque tavole e due fogli di stampa.

Biografie di Artisti Italiani contemporanei. — Roma, 1873.

Raccomandiamo questa pubblicazione intrapresa dai signori Giuseppe Achille Sciamengo e cav. Giuseppe Massuero, all'oggetto di far più specialmente conoscere tutti i cultori di Belle Arti d'ambo i sessi, indicando le opere da essi eseguite e porgendo in pari tempo i loro ritratti. Certo è che fatta con accurata esattezza siccome non si dubita, varrà a porre meglio in conoscenza gli artisti fra loro e sarà col tempo una sicura guida a tutti gli studiosi di cose artistiche.

L'opera esce a dispense mensili di 12 pagine di testo con due ritratti, e costa lire 30 all'anno. La medesima sarà compiuta in quattro anni.

Fra Quadri e Statue, *di* Yorik *figlio di* Yorik. — Milano, 1873.

Raccomando la lettura di questo volume scritto con un brio continuo e in pari tempo con tale imparzialità di vedute, che ne lascio l'intera responsabilità all'autore... Esso è una completa Rivista della seconda Esposizione nazionale di Belle Arti che si fece lo scorso autunno in Milano e colle dodici fotografie che lo adornano offre uno speciale ricordo di alcune fra le più distinte opere che vi si ammirarono.

E basti questo breve cenno ad invogliare gli amanti tutti delle arti e del bello scrivere a farne acquisto.

Guida per le Arti e Mestieri. — Milano, 1873.

Edita da prima in Bologna questa guida pregevole molto, è ora pubblicata dalla libreria Hoepli in Milano. Sin da principio essa venne accolta con favore siccome quella che riesce di sommo vantaggio per tutto ciò che concerne specialmente l'arte applicata all'industria, e più lo sarà ancora dacchè il nuovo editore si è dato a renderla assai più commendevole sia per l'esecuzione delle tavole ed accessori, sia per la varietà dei lavori riprodotti. A testimonio di ciò ecco quanto si contiene nella dispensa XII del 1872. Battistero — Armadio — Tavole — Soffitto — Coltello da caccia — Balaustrata in ferro — Iniziali — Ostensorio — Lumiera a gaz — Gioielli moderni, ecc.

Il prezzo, modicissimo, è di sole lire 15 all'anno in Milano, e lire 16 franco per tutto il regno d'Italia. L. Rocca.

Giornale di Erudizione Artistica. — Perugia, 1872.

È compiuto il primo volume pubblicato nel 1872 per cura della Commissione conservatrice di Belle Arti per la provincia dell'Umbria, e diretto dai benemeriti prof. Adamo Rossi, conte G. B. Rossi Scotti, e conte Gian Carlo Conestabile; è una raccolta degna di sommo interesse per gli eruditi dell'arte e della archeologia; ricca di importanti documenti storici novera soprattutto studi assai diffusi sui mastri lavoratori di tarsia in legname dei secoli XV e XVI, sulle arti del vasellaio e dell'orafo, su medaglie, monete, sigilli medioevali. Ne parleremo più estesamente altra volta. C. F. B.

CRONACA

Roma. — Il ff. di sindaco ha pubblicato il seguente

Avviso di Esposizione artistica Romana:

Il Consiglio comunale ha deliberato nella tornata del 25 maggio 1872 d'invitare ad una pubblica Esposizione di lavori di pittura e scultura, ed incoraggiare con la somma di L. 10,000 la cultura delle arti belle che tanto, insino ad oggi, furono di onore alla città nostra, incaricando la Giunta di provvedere sul modo di esecuzione.

La Giunta Municipale augurandosi che possa in seguito il Municipio contribuire per la sua parte in altro modo più efficace allo sviluppo dell'arte nazionale, invita intanto per quest'anno gli artisti italiani e stranieri domiciliati in Roma a voler concorrere alla Esposizione della quale si tratta.

La Esposizione verrà aperta il giorno 1° ottobre.

I lavori si riceveranno insino al giorno 1° novembre.

La chiusura avrà luogo il giorno 1° dicembre.

L'Esposizione avrà luogo nelle sale poste in Piazza del Popolo, che vennero per tale oggetto concesse al Municipio dalla Società degli amatori e cultori delle Belle Arti.

Gl'incoraggiamenti saranno due, di lire 5,000 ciascuno, destinato l'uno ai lavori di scultura, l'altro a quelli di pittura.

Dagli esponenti sarà scelta una Commissione, cui è riservato il decidere sulla ammissione all'esposizione dei diversi lavori, e sul loro collocamento nelle sale. Essa redigerà il regolamento per il servizio interno, per l'ingresso del pubblico, e quant'altro occorra perchè tutto proceda con l'ordine e la regolarità necessaria.

L'Assemblea del Circolo Internazionale e quella della Società degli amatori e cultori delle Belle Arti si riuniranno sotto la presidenza del sindaco, per procedere insieme alla nomina di altra Commissione formata di 22 artisti, metà per la scultura e metà per la pittura. Potranno questi essere eletti anche fuori della Società.

Al termine della Esposizione la Commissione si dividerà in due sottocommissioni, formata l'una di pittori e l'altra di scultori.

Ciascuna sottocommissione, costituendosi come giurati, delibererà quale sia il lavoro cui debba darsi l'incoraggiamento, e decreterà la consegna delle lire 5,000 ai rispettivi autori, dovendo il suo giudizio considerarsi come inappellabile. Sarà in facoltà dell'artista che abbia meritato l'incoraggiamento di cedere l'opera sua al Municipio per essere collocata in Campidoglio.

Dal Campidoglio, li 10 gennaio 1873.

Torino. — *Monumenti.* — Due sommi italiani avranno in questo anno un nuovo pubblico attestato di riconoscenza e di ossequio in Torino — CAMILLO CAVOUR e MASSIMO D'AZEGLIO. Il monumento al primo, compiuto dal *Duprè*, se le promesse non fallano, verrà inaugurato sulla piazza Carlo Emanuele II, nel prossimo mese di giugno, e la statua in bronzo del D'AZEGLIO, eseguita dal Cav. *Balzico*, e fusa in bronzo, sorgerà probabilmente in un lato di Piazza Castello.

Una società intanto si è costituita all'oggetto di porre in esecuzione il progetto formato sino dal 1847, di innalzare pure un monumento al grande commediografo ALBERTO NOTA. Non appena sarà pubblicato il programma, ci faremo grata premura di riprodurlo, approvando interamente la generosa idea. L. R.

Firenze. — *Mostra permanente Artistica e Industriale.* — Annunziamo plaudenti l'istituzione d'una Mostra permanente artistica-industriale, la quale viene fondata da una Società anonima collo scopo di giovare ai cultori delle arti, anche nell'applicazione di esse alle industrie con esposizione delle loro opere, e colla vendita delle medesime. Il Capitale sociale è formato di tre serie di 500 azioni ciascuna. Ogni azione è fissata in L. 60, il cui ammontare sarà versato a rate mensili. Abbiamo esaminato lo Statuto, che è dettato con basi molto ragionate. La presidenza è stata affidata al benemerito commendatore Conte Demetrio Finocchietti, zelantissimo patrono degli artistici studi, che abbiamo la sorte di annoverare fra i più strenui nostri collaboratori. Auguriamo un prospero sviluppo a questa istituzione, della quale ci proponiamo seguire il movimento dandone più estesi ragguagli.

Le adesioni vengono raccolte dal prof. Massimiliano Giarrè, vice-presidente, via Borgo S. Croce, n° 8, Studio Capei in Firenze.

C. F. B.

Milano. — *Edilizia — Nuovo Teatro — Ristauri.* — Fu a questi giorni scoperta la parte della chiesa di San Marco di recente ristaurata. L'opera fino a qui condotta è lodevole, perchè venne restituito all'edificio il suo originario carattere, richiamandolo ad unità di stile (secolo XIV). Bellissimo è il finestrone a ruota aperto sovra la porta maggiore, ragionevoli e con assai diligenza eseguite le parti accessorie e le più minute membrature. V'ha per altro cui non piace che siasi dato il colore alle terre cotte per uniformare la tinta dell'edifizio antico colla parte fatta di nuovo; v'ha chi non trova l'opportuna sveltezza ed eleganza nelle agugliette sovrapposte alla sommità della fabbrica. Noi di tutto questo ci passeremo, purchè l'architetto si mantenga assai parco e peritoso nell'ornare le porte laterali alla maggiore, acciò questa (che originariamente doveva essere sola) possa brillare in tutta la sua elegante ricchezza. Le porte laterali furono aperte nelle facciate delle chiese nell'epoca del decadimento delle arti ed unicamente per dare maggiore agio all'entrata e all'uscita del popolo, che allora troppo affollavasi nel tempio; ma la loro decorazione ancorchè barocca, fu sempre assai moderata, e non vi è mestieri di esagerarla ora con sacrifizio al criterio, al buon gusto dell'arte.

Abbiamo veduto annunciata in qualche nostro giornale la riduzione che s'imprende a fare dall'ingegnere Angelo Tagliaferri del *già Convento di S. Michele alla Chiusa.* Rettifichiamo la novella: Il convento che si dice tramutare in private abitazioni dal Tagliaferri, non era di *S. Michele*, chiesa povera e gretta che non ebbe mai annesso alcun monistero, ma di *S. Caterina alla Chiusa*, ove stavano monache Agostiniane, e la cui fabbrica venne lodata dal Vasari ed attribuita a Tofano detto *il Lombardino*, ossia Cristoforo Lombardo. Il Lombardo è collocato dal Lomazzo (*Trattato della pittura*, pag. 407) fra gli *eccellenti architetti*, e chiamato altresì *delicato scultore ed architetto*; ed infatti il convento di S. Caterina che sta tuttora in piedi, benchè assai degradato per le vicende dei tempi che ne facevano da forse settant'anni caserma, presenta una bella e solida costruzione con magnifici e ben intesi porticati, la conservazione dei quali sarebbe assai desiderabile e commendevole. La vicina chiesa di S. Caterina (cui il Pagane inclinò a credere piuttosto architettura di Galeazzo Alessi che del Lombardino, e che noi pure trovammo corrispondere più allo stile dell'uno che dell'altro), venne tramutata in sul principio del secolo in legnaia, ed or fa tre anni distrutta. Era bella in essa una volta a cassettoni in sul fare di quella del Santuario di S. Celso (fattura certa del Lombardino) e di quella della chiesa di S. Cristoforo in Lodi, eretta con lodevole disegno del Pellegrino. La S. Caterina alla Chiusa era stata tutta dipinta in fresco e ad olio da Giulio Campi, e noi più volte, non molti anni fa, osservavamo i belli e miserabili resti delle pitture murali, specialmente intorno al primo altare alla destra, sul quale un tempo brillava un capo-lavoro di Giulio, *S. Elena alla ricerca della Croce*, colle figure dei santi Andrea e Bartolomeo in due nicchie laterali. Il Vasari ne fe' cenno di lode nella vita del Garofalo.

La facciata poi della chiesa era singolare, perchè disposta in quattro diversi ordini, proporzionalmente ed architettonicamente degradanti. Fu demolita prima del nostro tempo, e per quante ricerche ne abbiamo fatte, non ci riuscì di ritrovarne un disegno. Il Torre nel

suo *Ritratto di Milano* (1684, pag. 137), parlando di tale edifizio, lo dice *di nobile architettura, e ne fu architetto* (continua egli) *Cristoforo Lombardino: innalzasi d'una sola nave, ma assai capace di gente, con tre cappelle per ciascun lato ornate a stucco.*

Tutto questo perì, e fra pochi giorni sparirà probabilmente ogni vestigio anche del porticale da tanti ammirato, per dar luogo forse ad una delle solite murature di porte e finestre, perchè l'arte ai nostri giorni quasi sempre deve cedere pur troppo all'utilità od al capriccio.

E fosse men vera la notizia fra noi testè divulgata che un ingegnere Páges abbia assunto l'incarico di dare una nuova facciata al palazzo Castiglioni ora Silvestri, sul corso di Porta Orientale o Venezia, annientando la insigne fronte bramantesca, ricordata da tutti i più riputati scrittori d'arte, ammirata pel corso di anni e di secoli da nostrali e stranieri! Nè si dica potersi salvare la porta e darla a qualche museo..... Ciò non adempie ancora al voto dell'arte. Che sarà delle ornatissime finestre, della preziosissima fascia di pietra a chiaroscuro, de' putti ed ornamenti che corre per tutta la lunghezza della facciata, immediatamente sotto la cornice, noto essendo che il grande artista in quest'opera compiè le veci dell'architetto e del pittore? Speriamo, giova ripeterlo, che la notizia sia falsa, ma se nol fosse, dovremmo fare appello alle Commissioni d'ornato, dei monumenti, dell'Accademia di Belle Arti, a quante autorità possono avere voce e influenze nell'argomento, perchè conciliando il rispetto alla proprietà ed all'utile dei privati cittadini, la grand'opera di Bramante venga rispettata.

Una recente novità edilizia in Milano è il Teatro per la commedia nella piazza di S. Fedele, del qual Teatro due costruttori, Scala e Canedi, si disputano l'originalità del disegno. L'interno è lodevole, ragionevolmente costrutto e ripartito comodamente, adornato con ricca eleganza. Ma la facciata non ha l'impronta del gusto dell'arte; è un affastellato miscuglio di cose senza carattere, senza unità di pensiero. Un concetto più semplice, una creazione meno fantastica e più ligia ai puri esemplari dell'arte, avrebbe soddisfatto il pubblico voto.

La Magistratura comunale di Milano ha ricusato definitivamente di fare l'acquisto del copioso Museo dell'avv. Michele Cavalleri, del quale ha fatto menzione più volte il nostro Giornale.

Ci rammarica una tale notizia, perchè assai probabilmente quella ricca collezione in cui molte cose belle e pregievolissime esistono, fuggirà da noi ed andrà a tener compagnia alla *Madonna del Libro*, alla *Maddalena* di Tiziano, al *Butinone* dei Castelbarco, alla Pinacoteca Picenardiana di Cremona; a migliaia insomma di preziosità d'arti e di storia, che in questi ultimi anni con furioso delirio si mandano all'estero..... e per pochi quattrini.

MICHELE CAFFI.

Napoli. — *Società Promotrice di Belle Arti.* — Arrechiamo i dati principali desunti dal Regolamento: L'Esposizione del corrente anno sarà aperta nella sala di S. Domenico maggiore il 20 aprile. Si ricevono le opere dal giorno 1° aprile al 5 inclusivo, dalle ore 11 antim. alle 4 pom. Queste devono essere presentate dall'autore o da un suo rappresentante residente in Napoli debitamente autorizzato; accompagnate da scheda firmata che indichi il soggetto e prezzo, nome, cognome, titoli, patria, residenza e indirizzo dell'autore.

L'Esposizione durerà da un mese a 40 giorni.

Ferrara. — *Esposizione permanente di Belle Arti.* — La Società che si denomina da Benvenuto Tisi da Garofalo, instituita collo scopo d'incoraggiare le Arti Belle, ha divisato di concorrere al nobile intento collo aprire una Mostra permanente, che verrà aperta il 16 febbraio; hanno diritto di prendervi parte i soci artisti ed onorari. — Le opere devono essere dirette alla presidenza della Società nel civico Ateneo per il giorno 5 febbraio, accompagnate da rispettiva dichiarazione dell'autore. Gli acquisti della Società si effettueranno ogni bimestre.

Terremo dietro con interesse a questa novella istituzione, la quale si annunzia sotto ottimi auspicii, mercè lo zelo dell'uffizio di presidenza e la vigilante attività dell'egregio giovane artista sig. Augusto Droghetti, incaricato delle funzioni di segretario, il quale di ritorno dai suoi studi compiuti in Firenze, giovò assai a trasfondere nella città natìa quello spirito rigeneratore che tanto vale a indirizzare sulle vie del progresso il movimento artistico.

C. F. B.

TAVOLE

« TONIO!... »

Quadro di CELESTINO DELLEANI, *da Pollone.*
Acquaforte di LORENZO DELLEANI.

Ed erano i giorni felici, — erano i giorni dell'ardente lavoro e dei presagi sereni; — e quando, sotto l'ombrella bianca, in mezzo al silenzio delle native sue montagne, egli cercava trasfondere nella tela il fascino immenso del vero, l'inno glorioso del colore e della luce, l'ombrella bianca era una reggia di delizie per lui, e quelle montagne diventavano il suo stupendo Eldorado.

Erano i giorni felici; brillava di entusiasmo il giovane artista, e la montagna, sotto il grave meriggio, brillava di sole. Brillava come un sorriso; e sul cielo turchino carico le alte roccie grigiastre parevano d'acciaio, e giù per il clivio sinuoso il velluto dei pascoli era morbido e biondo, le ombre spiccavano qua e là nettamente, duramente, ferme, incisive, di un bruno violaceo; — incombeva per ogni parte un silenzio profondo. Ad un tratto, in quel deserto, in quella calma, in quell'aria sottile, purissima, tutta vibrazioni, arrivava l'eco di dodici tocchi; arrivava lento lento dal campanile di Pollone. E poco appresso, un'altr'eco, — una voce di donna, una lunga voce simile ad un suono di tuba, un nome rurale: « Tonio!... » E Tonio, piccola nota chiara sull'alpe in faccia, scendeva tosto alla *grangia*, ove due cose molto frugali e casalinghe lo aspettavano: — la moglie brutta come l'orco, e la polenda fumante in sul tagliere.

Ma vennero i giorni tenebrosi. Piombò la sventura, enorme strige. La pastorale si è cambiata in elegia. Ora un lenzuolo di neve copre la montagna; — ed il lenzuolo dei morti copre il paesista.

RICORDO DEL GOLFO DI GENOVA

Quadro di GIACINTO CORSI, *da Torino.*
Acquaforte di ALESSANDRO BALDUINO, *da Torino.*

La montagna è l'egloga, la montagna è il tintinnìo della mandra pascolante, il suono della cornamusa, la canzone lenta e patetica; il mare è l'urlo nella notte, lo scroscio perpetuamente minaccioso, l'insidia colossale — il colossale poema.

Così, allorquando la marina ebbe dall'artista l'ultima pennellata, allorquando i lucori vermigli del tramonto si diffondono per lo studio, — gli è un ruggito, un fragore lontano di tempesta, un grido immenso, inesprimibile, quello che esce dalla tela.

Ve ne ricordate, Giacinto?... Noi fummo insieme a quell'ora — e noi vi stringemmo la mano in silenzio, perchè la vostra marina — nella luce morente — parlava.

RAFFAELLO SANZIO

Bassorilievo in terra cotta smaltata di ANDREA DELLA ROBBIA.
Fotolitografia sistema VILLANIS.

Luca Della Robbia era morto nel 1481; Andrea, suo nipote e discepolo, si diede principalmente — fuori delle opere condotte aiutando lo zio — ai medaglioni, ai tabernacoli, alle pale d'altare.

In questo basso-rilievo, gemma preziosa di una collezione francese, i colori appaiono distribuiti così: la figura e le vesti sono in bianco — tono d'avorio — sopra un fondo turchino molto dolce; la ghirlanda è dipinta al naturale sopra un medesimo fondo, il toro a corda e gli ovoli sono di un giallo vivissimo, e nell'esterno filetto risorge il turchino centrale.

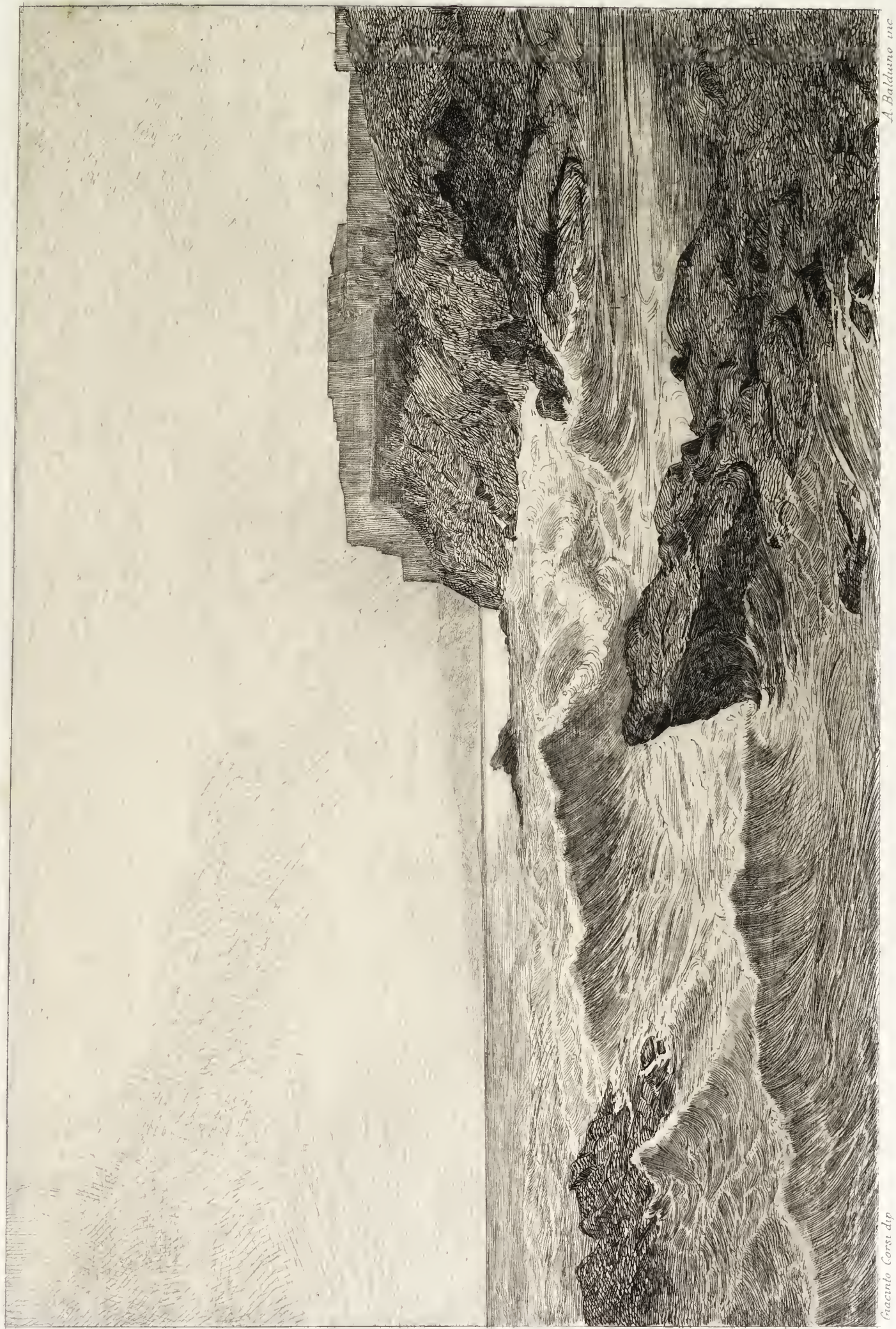
G. C.

DIRETTORI { CARLO FELICE BISCARRA. / AVV. LUIGI ROCCA.

Gerente AVV. LUIGI ROCCA.

TORINO, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3 e Lagrange, 7.

Celestino Delleani dip *Lorenzo Delleani inc.*

" TONIO !.... "

C..overa imp

Giacinto Corsi dip. A. Balduino inc.

RICORDO DEL GOLFO DI GENOVA

C. Lovera imp.

RAFFAELLO SANZIO.

BASSORILIEVO IN TERRA-COTTA SMALTATA

di Andrea della Robbia.

Anno V. Febbraio 1873. Dispensa II.

L' ARTE IN ITALIA
RE SVR GET.

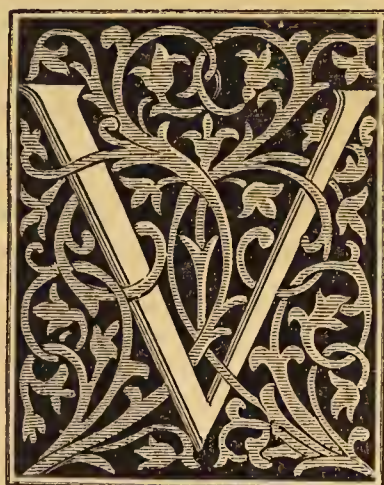
LEONARDO

SCULTORE E PITTORE

(Continuazione, V. Dispensa I.)

II.

IL PITTORE

I.

Veramente l'indole raffinata, delicata, minutamente ricercatrice, innamorata di tutte le infinite bellezze della natura, lo faceva più atto alla pittura che alla statuaria. Ed egli sentiva che la sua gloria era lì; nè rifinisce di lodare quella, che *è la prima*, che *non s'insegna a chi natura nol concede*, che *non si copia come si fa le lettere*, che *non fa infiniti figliuoli come fa li libri stampati*, che *sola onora il suo autore, e resta preziosa e unica*. Dice ancora: *Il pittore è padrone di tutte le cose... Ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente e poi nelle mani.* Portava un culto alla verità materiale, che, non nelle opere, ma nelle parole si può dire uscisse dalla ragione dell'arte: aveva veduto una pittura, che ingannava il cane mediante la similitudine del suo padrone, alla quale esso cane facea grandissima festa, e similmente i cani abbaiare e voler mordere i cani dipinti, ed una scimmia fare infinite pazzie contro ad un'altra scimmia dipinta; aveva anche veduto le rondini volare e posarsi sopra i ferri dipinti sulle finestre finte degli edificii: *tutte cose*, conclude, *del pittore maravigliosissime.* E il Vasari ammirava il quadro di una Nostra Donna condotto da Leonardo, ora smarrito, dove era contraffatta una caraffa con alcuni fiori dentro e la rugiada dell'acqua sopra.

Chi non sa che il Vinci ritorna ad ogni tantino al precetto di copiare di naturale, cogliendo i tipi, i gesti, le espressioni dal vivo, e a volo? Chi non sa che egli, andando a spasso, notava con brevi segni sopra un libretto ciò che gli pareva degno di ricordo, e che un dì, volendo fare un quadro di gente che ridesse, convitò alcuni contadini e, col raccontare le cose più pazze di questo mondo, li fece smascellare dalle risa, e intanto scolpiva nella tenace memoria ogni contorsione delle loro faccie? Chi non sa che il Giraldi raccontava nel 1554 che suo padre, il quale aveva potuto conoscere Leonardo, gli narrava, certo con qualche esagerazione, che questi andò per un anno e forse più sera e mattina in Borghetto, ove abitavano tutte le vili ed ignobili persone, e per la maggior parte scellerate, solo per vedere se gli venisse trovato un volto, che fosse atto a ritrarre la malvagità di

Giuda? Tanto Leonardo era persuaso della necessità di questi ricordi, i quali *son cose da essere con grandissima diligenza serbate, come tuoi autori e maestri,* che consiglia un mezzo bizzarro e un po' puerile ad aiutar la memoria: consiglia di portare con sè un picciol libretto, ove sieno disegnate a parte a parte le principali varietà di bocche, occhi, nasi, menti, gole, colli, spalle; e quando s'è dato un'occhiata al volto della persona che si vuole ritrarre, guardare in disparte quale di esse varietà di fattezze più gli somiglia, e fare un segno per riconoscerle poi a casa e metterle insieme.

Due sentenze del Vinci riescono indirettamente poco favorevoli al classicismo; la prima: « Non è sempre buono quello che è bello »; e la seconda, mirabilmente espressa: « le bellezze con le bruttezze paiono più potenti l'una per l'altra ». Questo cinquecentista romantico non suggerisce lo studio delle opere classiche e non ne parla, fuori che in un caso, dove confonde Greci e Latini insieme, e dice che vanno imitati nel modo dello scoprire le membra, *quando il vento appoggia sopra di esse li panni.* Così il discepolo di quell'Andrea del Verrocchio, il quale per cagione delle statue e de' frammenti, che ogni dì si scoprivano sotto terra in Roma, abbandonò l'arte dell'orefice per quella dello statuario: e restaurò il Marsia di Lorenzo de' Medici; così Leonardo, diciamo, non lasciò ne' suoi innumerevoli disegni che un ricordo anatomico di un cavallo che somiglia a quello di Monte Cavallo, un disegnino che ha qualcosa di un Fauno greco, e pochi altri leggieri indizii di avere guardato alle anticaglie; non lasciò che il magro precetto di studiarle negli svolazzi dei panneggiamenti. Questo suo poco amore alle cose antiche non gli fu mai d'impaccio per la pittura; ma gli dovette essere cagione di molte incertezze per la statuaria, nella quale, a giudicare dal colosso dello Sforza, stentò assai e sudò lungamente.

II.

Come questo scultore se la piglia con la scultura, così questo poeta, che *cantò divinamente all'improvviso*, se la piglia con la poesia. Doveva infastidirsi dell'incontrare sempre alla corte di Lodovico il Moro, di Francesco I, degli altri principi ch'egli servì, le faccie sorridenti dei menestrelli cortigiani, pronti all'iperbole, sfacciati nell'adulazione, vuoti nei pensieri e ridondanti nella parola, bene accetti ai signori, adulati alla loro volta, e compensati con larga liberalità. Nella lettera che Leonardo scriveva a Lodovico poco prima che questi dovesse fuggire da Milano, e della quale s'è citato qualche frammento, egli, l'autore del Cavallo e del Cenacolo, afferma che dalle sue opere s'era avanzato circa lire quindici, e si lagna che in premio de' suoi servizii non gli sia data commissione di alcuna cosa, mentre altri, *che bene possono aspettare*, avevano assegnazioni ed *entrate di p . . . . ti.* Fors'egli pensava, fra gli altri, a quel Bellincioni fiorentino, del quale si diceva che per sua opera « tutti due i Navigli erano diventati acqua di Parnaso ». Certo dell'agrezza di Leonardo contro i poeti, che pure lo gridavano Apelle, Fidia, *vinci*tore della natura, divino, anzi dio, doveva esserci una cagione. Nel suo parallelo tra la poesia e la pittura si leggono queste acerbe parole: « Voi avete messa la pittura fra le arti meccaniche. Certo se i pittori fossero atti a laudare col scrivere le opere loro come voi, credo non giacerebbe in così vile cognome ». E continua: « Se voi dicesti la poesia è più eterna, per questo dirò essere più eterne le opere di un calderaio ». E ancora: « La poesia non ha propria sedia, nè la merita altrimenti che di un merciaio ragunatore di mercanzie fatte da diversi artigiani ». Racconta che già gli era intervenuto di ritrarre una donna in forma di cosa divina, e che, comperata dall'amante, questi volle levarne la rappresentazione di tal deità per poterla baciare senza rimorso, ma infine la coscienza vinse la libidine, e fu forza ch'ei se la togliesse di casa: *or tu*, conclude, *or tu, poeta, descrivi una bellezza, e desta gli uomini con quella a tali desiderii.* Dice che la memoria riceve dalla poesia, la quale ha bisogno della successione delle parole, quella stessa impressione che uno riceverebbe se gli si mostrasse a parte a parte un volto dipinto, ricoprendo di mano in mano ciò che è stato veduto. Formula il suo pensiero così: « Se voi avete gli effetti delle dimostrazioni, noi abbiamo le dimostrazioni degli effetti ». E, insomma: « Meno degne sono le parole che i fatti ».

E pure Leonardo da Vinci era poeta, e ne resta di lui un sonetto, che il Lomazzo ci conservò, tutto filosofico, sulla volontà, dove dimostra che bisogna *volere* quel che si *può*, anzi quel che si *deve.* La sua indole, desiderosa della perfezione, irrequieta, curiosa, sottilissima nella ricerca del vero; il suo ingegno, che voleva tutto abbracciare, e, non potendo tutto stringere, alle volte si sconfortava, alle volte s'irritava; il suo animo bisognoso di una pace, che il genio non gli consentiva di lungamente godere: tutto ciò s'indovina in alcuni versi di quel sonetto, ch'è pedantesco e ghiacciato a leggerlo di sfuggita, ma che diventa poetico e pieno di calore a sentirlo nel fondo. È la coscienza di Leonardo che detta questi versi: — *Però che ogni diletto nostro e doglia, Sta in sì e no saper, voler, potere... Spesso par dolce quel che torna amaro... Piansi già quel ch'io volsi, poi ch'io l'ebbi.* In queste parole asciutte e disadorne sta l'indizio d'una lotta interna crudele, che gli faceva serrare, come si vede ne' suoi ritratti disegnati da lui, l'uno all'altro con una certa espressione di disprezzo

altero i labbri sottili, aggrottare le ciglia, intorbidendo nell'ombra la dolcezza del suo sguardo, e arrugare quella fronte, in cui trovavano luogo le più sublimi grandezze e le più materiali minuzie, la divina figura di Cristo e la grottesca del *bolgia che porta el capelet in cima al co*, l'idea degli stromenti bellici più micidiali e quella della macchina per fare il *cervellato* milanese, l'ardimento dell'uomo che cammina sulle acque e vola nell'aria, e infinitissime altre immense idee o bizzarrie ingegnose, che non saranno mai tutte annoverate.

Chi scorre il *Codice Atlantico* dell'Ambrosiana, con le sue sedici centinaia di carte disegnate o scritte dal Vinci, le quali sono una picciola parte di ciò che lasciò agli uomini la sua mano, prova in sè stesso come un senso di misterioso spavento. È pauroso che dal cervello di un uomo sia potuta uscire tanta varietà di roba. La meccanica, l'idraulica, la fisica, la geometria, l'architettura, la geologia, l'astronomia, tutte le scienze, tutti gli studii: costui ha dato fondo al cielo e alla terra. E dappertutto la mano dell'artista, lo spirito facile a distrarre, volante di palo in frasca. Un problema di geometria che finisce nella gamba nuda di un uomo; presso ad una macchina una Madonnina inginocchiata, un profilo di donna elegante o di vecchio maestoso o un fiore o una foglia o un cane o che so io. Fors'era a Vaprio nella campagna di Francesco Melzi quando, almanaccando intorno ad una questione scientifica, lo sguardo gli corre alle colline, e vede due cavalli che scendono un'erta col cavallaro sul dorso di uno, e lascia stare ogni cosa, e lì sull'angolo dello stesso foglio con due tocchi li ritrae vivi. Un altro dì vede un gatto che si lecca una zampa, e l'impronta. E un giorno sereno gli viene fantasia di tracciare vagamente certi ornatini e intrecci piccoletti a penna e a matita rossa, e una gabbia di uccello in forma di sfera con viticci e fogliette intorno, e, sempre a rovescio ma con la sua più accurata scrittura, vi scrive accanto queste sole parole, che ci hanno fatto sognar tante cose: *I pensieri si voltano alla speranza!*

Dov'egli mette la mano, l'arte, se non può sbocciare, spunta. Vuole porgere l'idea di nuovi compassi? li arricchisce con fini e graziosi ornamenti. Vuole studiare un nuovo sistema di lucerne? mette loro de' piedi a candelabro, tutti eleganza. E si compiace nel ricercare le gentili forme di un borsellino da donna, e l'ornato delle impugnature dei cortelli, delle else da spada, e di tali altre cose in cui l'industria e la bellezza si affratellano. Mortifica in oltre la mano in certi intrecciamenti geometrici, che dànno le traveggole, e allacciamenti di nastri, e attortigliamenti di corde, e figure prospettiche di ruote dentate e altri ordigni intricatissimi, dove non si sa se più sia da ammirare l'accurata pazienza della mano o la giustezza matematica dell'occhio.

Come nel Leonardo scienziato si vede la fantasia dell'artista, così nel Leonardo artista si vede il criterio dello scienziato. Egli è pittore naturalista, pittore filosofo, pittore critico: è insomma il pittore d'oggi. Quel povero messer Giorgio Vasari, di cui tutti gli scrittori di cose d'arte si nutrono, vergognandosi talvolta di confessarlo, diceva nel Proemio alla terza parte delle sue *Vite*, che Leonardo da Vinci dà principio alla maniera *che noi vogliamo chiamare la moderna*. Cessò di essere moderno quando l'arte, diventando eccessiva e lussureggiante, si scostò dalla ragione; ma torna ad essere moderno, anzi il più moderno tra tutti i vecchi pittori, oggi che l'arte si affatica nella critica, nella filosofia e nella realtà delle cose. Si potrebbe dire di lui ciò che udimmo cantare un dì da una montanina nel paese di Siena:

Per dirti bello non dire' mai basta;
Ma il troppo bello qualche volta guasta:

si potrebbe dirlo se nell'uomo, nello scienziato, nell'artista, nel precettista non si sentisse a ogni tratto il calore della lotta fra il reale e l'ideale, fra l'immaginazione e il giudizio. Codesta lotta, che abbiamo tentato di svelare, parendo forse poco rispettosi della gloria di un uomo divino, è quella appunto che imprime alle opere di Leonardo il segno della sua individualità. Fortunati contrasti, fortunate contraddizioni, che mettono nella bellezza e nella saggezza l'imperfezione dell'*io*, indispensabile alla grandezza vera ed alla eterna durata di un'opera d'arte.

III.

Viaggiando per conto del duca Valentino Borgia, il quale in una patente del 1502, l'anno in cui Niccolò Machiavelli gli stava presso pei Fiorentini, chiama Leonardo *il nostro prestantissimo et dilectissimo famigliare Architetto et Ingegnere generale*, e gli dà incarico *di considerare li lochi et fortezze de li stati nostri*, Leonardo si ferma di qua a disegnare una curiosa scala, un carro, una colombaia, di là ad ascoltare l'armonia prodotta dal cadere dell'acqua di una fonte o a meditare sull'onda del mare che incalza l'altra onda e viene a spianarsi sul lido, in un sito a descrivere una singolare campana e la snodatura del suo battocchio, in un altro a notare il modo con cui certi contadini portavano pendenti le uve. Questo suo animo aperto ad ogni impressione, ma profondamente meditatore, sublimemente concentrato e distratto, non era l'animo di un uomo politico. Servì Lodovico il Moro; poi Lodovico XII, che aveva cacciato via il Moro; poi Massimiliano Sforza, che aveva cacciato via re Lodovico; poi Francesco I, che aveva cacciato via Massimiliano. Dirigeva le feste dei trionfi e delle nozze per i re e per i duchi. In onore della sposa di Gian Galeazzo ideò una rappresenta-

zione detta il *Paradiso,* perchè v'era fabbricato il Paradiso con sette pianeti, i quali per mezzo di una macchina giravano intorno, e quand'erano in faccia alla duchessa n'usciva un cantore, che diceva i versi laudatorii scritti da messer Bernardo Bellincioni, *faceto et arguto poeta,* come afferma il frontispizio della edizione del 1493. In onore di Francesco o di Lodovico di Francia, immaginò un leone artifizioso che, camminando da sua posta e fermandosi dinanzi al re, si apriva il petto e lo mostrava pieno di gigli. Il Moro aveva, come s'è visto, regalato al Vinci una vigna; ma re Lodovico gli regalò dodici oncie d'acqua del Naviglio grande, e lo elesse *peintre du Roy* con buona provvigione. Sulla morte del primo lasciò Leonardo la noterella secca già citata, e su quella del secondo non iscrisse altro che questo: *in tal dì fu la morte del re di Francia.*

Ma Leonardo era laconico in ciò che risguardava sè e le sue relazioni d'affetto. Sulla morte del padre, nella carta di un manoscritto ch'è a Londra, si legge con questa ortografia: *Addì* 9 *di luglo* 1504 *enmercoledì aore* 7 *morì S. Piero Davincj notajo al palagio del podesta mio padre, aore* 7 *era deta dannj* 80, *lasco* 10 *figloli masscj e* 2 *femine.* Ser Piero aveva avuto quattro mogli: la seconda era di vent'anni più giovane di lui, la quarta di ventotto; ma Leonardo non nacque da nessuna delle quattro, bensì da una certa Caterina, che poi sposò un Accattabriga, e fu legittimato, poichè altrimenti non avrebbe potuto piatire coi fratelli per la eredità del padre e di uno zio, raccomandandosi da Firenze nel settembre del 1507 calorosissimamente al cardinale Ippolito d'Este, perchè lo raccomandasse al giudice della lite. Due mesi innanzi, da Vaprio, dove era ospite dei Melzi, Leonardo principiava una lettera a' suoi in questo modo: *Cara mia diletta madre* (aveva sei anni meno di lui) *et mia sorella et mia cognata avvisovi chome sono sano per la grazia di Dio . . .* Nè la lite valse a irritare lungamente i fratelli contro di lui, perchè, pochi anni dopo, la cognata, scrivendo al proprio marito, lo pregava di raccomandarla *al fratello Lionardo vuomo excellentissimo et singhularissimo.* Vero è che questa Alessandra, moglie di Ser Giuliano da Vinci, dovette essere una donna bizzarra. Nella sua lettera piena di sgorbii e di pentimenti, la quale si conserva tra i fogli del *Codice Atlantico,* vi sono certe note di vecchia scrittura, come questa: *Là Lesandra à perduto il cervello.* Codesta lettera cadde poi nelle mani del cognato Leonardo, che si valse, come usava, dei margini per iscriverci su e disegnarci.

IV.

Fu singolarissimo anche in questo, che non si sa ch'egli si innamorasse mai o avesse nessuna amante. E pure possedeva le due grandi virtù da innamorare le donne: la bellezza e la forza. Il Vasari dice che *con lo splendor dell'aria sua, che bellissima era, rasserenava ogni animo mesto, e con le parole volgeva al sì e al no ogni indurata intenzione;* e afferma altrove, che *oltre la bellezza del corpo non lodata mai a bastanza, era la grazia più che infinita in qualunque sua azione.* E tutti confermano queste lodi, le quali sono mostrate vere dai ritratti che restano di Leonardo, dipinti o disegnati, a Firenze, a Venezia, a Torino, a Londra, dove nelle fattezze dell'uomo attempato s'indovinano le seducenti bellezze dell'uomo giovine. Teneva servi e cavalli: era galante. Dice il Michelet, e non sappiamo da dove l'abbia pigliata, che giunto alla corte di Francesco I, benchè fosse già vecchio, fu copiato dal re e dai cortigiani nel taglio degli abiti e nel modo di portare i capelli e la barba. Ma in due luoghi del *Trattato della Pittura* Leonardo deride le persone azzimate e le vestimenta dell'età sua. *Non usare,* dice, *le affettate acconciature o capellature di teste, dove appresso delli goffi cervelli un sol capello posto più da un lato, che dall'altro, chi lo tiene se ne ripromette grande infamia credendo che li circostanti abbandonino ogni lor primo pensiero, e solo di quel parlino, e solo quello riprendino. E questi tali hanno sempre per loro consigliero lo specchio ed il pettine, ed il vento è il lor capitale nimico sconciatore degli azzimati capegli... Umane pazzie.* Quanto alle vestimenta, fa una breve storia delle voghe diverse de' suoi giorni, quando si usavano le frappe, poi le punte, poi le maniche *talmente grandi, che ciascuna per sè era maggiore della vesta,* poi il collo e la nuca coperti, poi scoperte quasi anche le spalle, poi gli abiti ampii che strascicavano, i quali vennero presto *in tanta stremità, che vestivano solamente sino ai fianchi ed alle gomita, ed erano sì stretti, che da quelli pativano gran supplicio, e molti ne crepavano di sotto, e li piedi sì stretti che le dita caricavansi di calli.* La moda, si vede, non era meno volubile a quegli anni che ai nostri. Ma la galanteria di Leonardo doveva essere, anche nella età sua giovanile, trascurata, a volte, e fantastica; e anche questo garba alle donne: nè quelle fiorentine del cadere del quattrocento, nè le altre della corte di Lodovico il Moro erano tutte fior di virtù. Ma Leonardo aveva altro per il capo. In questo vago cantore, in questo robusto e leggiadrissimo cavaliere, v'è sino dalla giovinezza una certa maestà raccolta e silenziosa, che impone rispetto e che impaccia. Gli scherzi, i ghiribizzi, i capricci che raccontano di lui i suoi biografi, non bastano a torgli l'apparenza astrattamente solenne dell'uomo immerso nella contemplazione della natura. Leonardo diceva: *Acciocchè la prosperità del corpo non guasti quella dell'ingegno il pittore deve essere soli-*

tario; e soggiunge: *Se tu sarai solo tu sarai tutto tuo.*

Di questo non trovare in Leonardo nessuna traccia di amore sentimentale o sensuale, mentre l'amore ne lasciò tanta nella vita e nell'ingegno di Raffaello, di Michelangelo, degli altri grandi artefici, alcuni scrittori di cose leonardesche s'irritano. Arsène Houssaye, per esempio, dice di non potere guardare la Gioconda senza vedervi l'anima innamorata di Leonardo da Vinci; ed aggiunge che il pittore faceva pagare al marito i cantori, i suonatori e i buffoni per il gusto di Leonardo stesso *qui avait pris l'habitude des fêtes*, e che se si compiaceva di lavorare intorno a quel ritratto quattro anni *il n'est pas douteux que ce ne fût pour son plaisir*. E il Taine stesso vede nelle due mogli che messer Francesco del Giocondo ebbe prima di monna Lisa dei Gherardini, un argomento per conghietturare che il famoso sorriso della bella donna *s'adressait peut-être à son mari par raillerie, peut-être à Léonard par bienveillance, et peut-être à tous les deux à la fois*. È da notare che quando Leonardo ritraeva madonna Lisa egli aveva forse quarantott'anni; ma noi non s'è voluto ripetere codeste vanissime ciancie per altra cagione che per provare come la indiscreta curiosità degli scrittori non abbia potuto rinvenire sul conto del Vinci neanche l'indizio di un innamoramento o di una avventura galante. Una volta Leonardo si ricordò di una donna. Aveva sessantasett'anni, era morente e dettava il suo testamento: *Item epso testatore dona a Maturina sua fantescha una vesta de bon pan negro foderata de pelle, una socha de panno et doy ducati per una volta solamente pagati: et ciò in remuneratione de boni servitii ha lui facti epsa Maturina de qui inanzi.*

Fu casto anche nell'arte, poichè di donne nude, lasciando stare quella che dicono che possegga lord Ward, non pare dipingesse altro che una Leda, la quale, nota il Lomazzo che non aveva niente di lascivo; ma delle Lede attribuite a Leonardo ce n'è quattro, forse nessuna sua, neanche il cartone, che prima era a Fontainebleau ed ora è a Berlino, cartone che il Passavant vorrebbe dare a Michelangelo Buonarroti. Sembra veramente che un marchese Melzi avesse alcuni disegni in grande di donne ignude, Proserpina rapita da Plutone, una giovanetta in braccio ad un vecchio, una ninfa medicante un Satiro, e via via; ma il Melzi, pudico, diede quelle carte a un curato perchè le bruciasse, e il curato le bruciò, di che persino l'Amoretti, che era prete, si dolse. La ritenutezza o castità di Leonardo spiega quel suo continuo lavoro di cervello, e questo spiega quella. Chiamava *bugiarde* le scienze mentali; negava, cioè, che le scienze le quali *principiano e finiscono nella mente* abbiano verità, perchè in esse non accade esperienza, *senza la quale nulla dà di sè certezza*, e il Vasari nella prima edizione delle *Vite* gli affibbia quasi dell'eretico; e nonostante non era materialista, e invocava sempre il proprio giudizio, benchè dicesse *che nessuna cosa è che più c'inganni che fidarsi del nostro giudizio*, e invocava la propria fantasia, notando che *nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni*. La passione ed il senso non dominano, non contrastano il raziocinio: in fondo, come uomo, doveva essere freddo. La lotta interna, alla quale abbiamo indietro accennato, era forse tutta fra le diverse facoltà del cervello: il cuore doveva entrarci poco.

V.

Importava vedere l'uomo prima di considerare l'artefice, massime in quell'arte dove l'indole interna ha più facilità di mostrarsi al di fuori. Michelangelo si mostra tutto al di fuori: il Mosè è Michelangelo, il Cristo del Giudizio è Michelangelo: la natura dell'artefice si trasfonde nel sasso o nel fresco. Anche Raffaello sbuca dalle sue figure. Leonardo no. Il suo Cristo, i suoi Apostoli sono i veri personaggi del dramma sublime che rappresentano; si atteggiano, si muovono, parlano, pensano, come avrebbero potuto farlo davvero. Colui che li ha messi in iscena sparisce: non resta che la *Cena*. Il pittore, che non ha predilezioni, ritrae con la stessa cura tutti i discepoli uno ad uno ed il maestro; tutti fanno qualcosa: questo si alza per dichiarare la propria innocenza, quello picchia sulla spalla al compagno per mostrargli il traditore, l'uno ripete le parole di Gesù al suo vicino, l'altro si meraviglia e s'adira, e via via. Michelangelo avrebbe forse trasandato il rimanente in grazia di Giuda, e Raffaello avrebbe forse raccolto in Gesù tutto quanto il suo amore: Leonardo abbraccia con eguale affetto di fantasia Giuda e Cristo. Pare che si sentisse ugualmente impacciato in entrambi. Bernardo Zenale di Treviglio lavorava nel chiostro di Santa Maria delle Grazie, mentre il Vinci dipingeva nel refettorio. Il Vinci lo chiamò, richiedendolo di consiglio intorno alla testa del Redentore: e lo Zenale, se si crede al Lomazzo, rispose così: « O Leonardo, è tale e tanto questo errore che hai commesso, che altro che Iddio non lo può levare; imperocchè non è in potestà tua, nè d'altri di dare maggior divinità e bellezza ad alcuna figura, di quella che hai dato a Giacomo Maggiore e Minore, sì che sta di buona voglia, e lascia Cristo così imperfetto, perchè non lo farai esser Cristo appresso quegli apostoli ». Quanto a Giuda, che fece restare in tronco l'opera del Cenacolo per più di un anno, bisogna leggere nel Vasari e meglio nel Giraldi le lagnanze de' frati a

Lodovico il Moro, e come questi chiamò Leonardo, e ciò che Leonardo rispose, ch'è storiella graziosa.

Non è mai accaduto, crediamo, a nessun pittore nè prima nè dopo Leonardo, di conciliare in una opera la critica e l'arte com'egli fece nella sua Cena. L'aggruppamento delle figure, la corrispondenza dei tipi e degli atti al carattere storico degli apostoli, la varietà delle espressioni (Leonardo ripete sovente questo precetto: *E varia quanto più puoi*), le impressioni diverse che le parole del Redentore producono secondo la distanza dei commensali da lui, gli stessi accessorii, la stanza medesima ed il paesaggio del fondo, tutto è strettamente, misuratissimamente logico. Codesta scienza dell'arte è imponente. Guardando alla Cena si capisce che il Vasari aveva ragione quando, nel parlare di quel che Raffaello da Urbino pigliò da Leonardo da Vinci, dice che non lo potè mai passare *in un certo fondamento terribile di concetti e grandezza d'arte.* Lo passò in una certa facilità naturale o, per meglio dire, in un certo più spiccio contentamento delle opere proprie. Leonardo avrebbe saputo far presto, mettendo nel dipingere quella sveltezza che aveva spesso nel disegnare; ma talvolta nel disegno e sempre nella pittura il volere trovare un perchè di ogni cosa, il volere scolpire la forma minutamente perfetta, faceva trasparire al di fuori la nobile fatica del suo cervello e della sua mano. Il Vasari, che vide il Cenacolo nel 1566, sebbene dica che non vi si scorgeva altro che una *macchia abbagliata,* loda la incredibile diligenza di ogni minima parte del lavoro, notando come *insino nella tovaglia è contraffatto l'opera del tessuto d'una maniera, che la rensa stessa non mostra il vero meglio.* Il Bossi vorrebbe che Leonardo avesse lavorato nel refettorio delle Grazie sedici anni, tutto il tempo che mise a fare il cavallo. *L'ho anche veduto* — narra Matteo Bandello — *secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi di mezzo giorno, quando il sole è in lione, da corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto alle Grazie; et asceso sul ponte pigliar il pennello, et una o due pennellate dare ad una di quelle figure, et di subito partirsi et andar altrove.* De' giorni dall'aurora al tramonto non deponeva il pennello, scordandosi il mangiare ed il bere; poi per molti dì non faceva nulla, contentandosi di contemplare la sua opera una o due ore con le braccia incrociate. Spiegò poi al duca come gl'*ingegni elevati talora che manco lavorano, più adoperano.* E dovette certamente lavorare assai, non solo nel gran dipinto, ma prima negl'innumerevoli e accuratissimi studii, che ne fece, i quali sono sparsi qua e là nelle collezioni dei disegni leonardeschi. Weimar sola possiede i pastelli di nove teste degli apostoli, stupende e quasi tutte ben conservate.

Il dipinto invece è un resto miserando, ma solenne, sciupato dal tempo e dagl'imbecilli restauratori. Il Lomazzo, contemporaneo al Vasari, dice che la pittura era *rovinata tutta;* ma Paolo Giovio, intorno al 1540, lascia intendere che fosse in buono stato, narrando che *si ammira con istupore la Cena di Gesù Cristo co' suoi Apostoli dipinta sul muro, la quale tanto piacque a Luigi XII che rimirandola con passione richiese se si fosse potuta trasportare in Francia col tagliarla dal muro, sebbene con un tal fatto si ruinasse il famoso refettorio ove campeggia.* Campeggiò dunque senza notevoli guasti sulla sua muraglia quasi mezzo secolo; ma poi, in pochi anni, le imprimiture, i colori e le vernici, che Leonardo si lambiccava il cervello a trovare, fecero il loro triste effetto. Vennero anche gli insulti degli uomini, da quelli dei frati golosi a quelli dei soldati di Napoleone; vennero gl'insulti di chi voleva serbare ai posteri l'opera di Leonardo, e ne ridipingeva le parti, alterando il colore, il disegno, persino in alcuni luoghi le attitudini delle figure.

Molte copie furono fatte di questo grande lavoro già vivente Leonardo: per lo spedale maggiore di Milano, per il refettorio del convento di San Barnaba, per il convento di Castellazzo, per la Certosa di Pavia, per San Germano di Parigi, e, morto Leonardo, dal Lomazzo, dal Rubens, sino al Bossi e dopo il Bossi. E pure, tanta è la vanità della fama, che certo Michelangelo Biondo, il quale aveva ventidue anni quando Leonardo morì, e fu scolaro di quel Nifo che scrisse un libro sul bello, e amico dell'Aretino e del Doni, cita il Cenacolo *per imprezzabil pittura del Mantegna mantovano pittore raro, la qual pittura Francesco Cristianissimo re di Francia volse portare nel suo reame, e non potè soddisfare al suo desìo per essere tal cosa pinta sul muro.*

Mille volte meglio delle copie che ancora si vedono, vecchie o moderne, rivela il genio di Leonardo lo spettro svisato e scorticato dell'opera originale. Lo stesso annebbiamento della pittura, la stessa indeterminatezza de' contorni, quel dovere indovinare ogni cosa, cresce la impressione altissima e profonda nell'animo del guardatore. Anzi crediamo che lo stato in cui si trova il dipinto contribuisca a dargli quel colore di poesia, che, quand'era nuovo, doveva essere un po' raffreddato dalla sottile analisi e dalla logica rigida. Oggi la Cena è come un'apparizione fantastica, dinanzi alla quale l'immaginazione di chi guarda si eccita e il cuore si scalda. Leonardo col dipinto delle Grazie fece fare all'arte un passo maraviglioso. Deride ne' pittori dai quali imparò, in Giotto e nel Masaccio, che sono i soli che egli lodi alla sfuggita in una nota del *Codice Atlantico,* il costume del mettere una storia sopra l'altra, *sicchè ella paia una bottega di merciaio con le sue cassette*

fatte a quadretti; canzona un certo quadro, che egli aveva veduto, *di un angelo che pareva nel suo annunciare che volesse cacciare la Nostra Donna della sua camera, e la Nostra Donna pareva che volesse come disperata cacciarsi giù da una finestra.* Voleva che la ragione informasse il fondo, la forma e la cornice delle cose; scendeva negli intelletti e negli animi, ricercando gl'impulsi delle azioni e il movente delle espressioni; collegava l'aspetto delle cose naturali con i loro perchè scientifici, discorrendo ne' precetti sugli alberi, sui nuvoli, sui monti, sui mari, mezzo da naturalista, mezzo da pittore: insomma non ci fu mai nessuno che sapesse derivare così come lui il bello dal vero. Ma la sua scienza miracolosa dei moti, della luce, della prospettiva, della anatomia, di tutte le discipline che risguardano l'arte, non sarebbe bastata a dargli una individualità pittorica, senza quel segno proprio, di cui s' è toccato indietro vagamente e che bisogna intendere vagamente.

VI.

Tale segno è fatto forse più chiaro dall'opera del tempo in quel ritratto, che fu dipinto *d'una maniera da far tremare ogni gagliardo artefice, e sia qual si vuole.* Comperato da Francesco I per 4000 scudi d'oro, cioè 45,000 franchi, rimase al Museo del Louvre, sfiorato dai restauri, annerito, circonfuso di mistero. Il Vasari loda in quella testa della Gioconda le ciglia, in cui si vede il nascere dei peli nella carne, dove più folti e dove più radi, che girano secondo i pori della pelle; loda i lustri e le acquitrine degli occhi, la fontanella della gola, in cui battevano i polsi, ed il *ghigno tanto piacevole, che era cosa più divina che umana a vederlo.* Codesto ghigno non ha perduto nulla, anzi deve avere guadagnato un tanto, perchè le trite minuzie del naturale svaniscono oramai nell'insieme ammirabile del chiaroscuro e del colore. Il sorriso di monna Lisa del Giocondo ha fatto perdere il capo ai poeti. Ai melanconici pare triste, agli allegri pare gaio. Muta da un'ora all'altra, secondo l'umore di chi guarda. Ora è benevolo e melato, ora è beffardo ed acre: riflette qualche cosa di Cristo e di Giuda. Era bionda, è diventata bruna; e non ostante v' ha in lei un certo che di madonna Laura; ed il paesaggio lontano, tutto scosceso, dove un fiume serpeggiante rode le roccie, fa tornare nella memoria il sonetto, che principia: *Rapido fiume....* Al di fuori, seduta con le mani in mano, è placida; ma di dentro chi ci sa dir come sia? È assennata o capricciosa, casta o voluttuosa? Innanzi tutto, somiglia all'originale? Rappresenta meglio l'animo del pittore, o la persona ritratta? Chi ha letto il Vasari farà di spalluccie, rammentandosi com'egli non rifinisca di ammirare ogni parte di essa testa quale conforme al vivo; ma il Vasari non potè conoscere monna Lisa, o la conobbe assai vecchia, senza dire che il costume di lui e di tutti gli altri scrittori di cose d'arte è quello di lodare sempre con gonfie parole le cose belle per vere. Non ci sarebbe corso nella mente il dubbio, al quale accenniamo, se Leonardo medesimo non avesse detto così: *Io ho veduto universalmente a tutti quelli che fan professione di ritrarre volti al naturale che quel che fa più somigliare è più tristo componitore d'Istorie che nessun altro pittore.* Ci siamo dunque confermati nel credere che l'opera nella quale Leonardo più rivelò sè stesso sia il ritratto della bella sfinge.

Del resto non istava nè nella natura, nè nei principii del Vinci il rivelare sè stesso. *Ho conosciuto alcuni* — scrive — *che in tutte le sue figure pare avervisi ritratto al naturale. Ed in quelle si vede gli atti e motti del loro fattore, e s'egli è pronto nel parlare e ne' moti le sue figure sono il simile in prontitudine, e se il maestro è divoto il simile paiono le figure cō' lor colli torti, e se il maestro è da poco le sue figure paiono la pigrizia ritratta al naturale, e s' egli è pazzo nelle sue Istorie si dimostra largamente, le quali sono nimiche di conclusione, e non stanno attente alle loro operazioni, anzi chi guarda in quà chi in là come se sognassino, e così segue ciascun accidente in pittura il proprio accidente del pittore... Sicchè ricordati di intendere i mancamenti che sono nella tua persona, e da quelli ti guarda nelle figure, che da te si compongono.* A Leonardo non basta, e rincalza con quest'altro precetto: *Se vorrai fuggire li biasimi che danno li operatori della pittura a tutti quelli che in diverse parti dell'arte non sono di conforme opinione con loro, è necessario l'operar l'arte con diverse maniere, acciocchè tu ti conformi in qualche parte con ciascun giudizio.* Ed ecco lo scetticismo ingegnoso del critico impaccia il genio dell'artista e ne smorza la fede.

(*Continua*) CAMILLO BOITO.

ESTETICA

DELLA IMITAZIONE DEL VERO NELL'ARTE

Se nella pittura la imitazione « del reale basti a raggiungere il fine dell'arte. Ed « esporre in qual modo gli « antichi maestri nelle loro « meravigliose creazioni intendessero la imitazione « del vero. »

Questo è il tema che l'Accademia d'Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, proponeva a svolgersi nel concorso dell'anno testè scaduto, e che ora noi mettiamo sotto gli occhi dei confratelli in arte.

Noi ci faremo ad esporre come non si raggiunge il fine dell'arte con la semplice imitazione del vero. Però prima di farci a discorrere dell'enunciato argomento, ci sia permesso dare alcuni cenni dell'istoria dell'arte, perchè sia meglio inteso il nostro ragionamento e quali siano i criteri da cui fu guidato.

Nessuno ignora come l'arte abbia avuto due grandi periodi: cioè il classico sotto i Greci ed i Romani, il cristiano all'epoca del risorgimento, e come si elevasse a tanta altezza in prima con Apelle e Fidia e poi con Raffaello e Michelangelo.

Sono questi i due punti culminanti; ma ciò non vuol dire che tutto lo svolgimento storico dell'arte sia rappresentato in quei due periodi. Poichè nell'antichità tutte le nazioni che hanno avuto una storia più o meno lunga, hanno puranche avuto un'arte.

L'India e la Cina coi loro monumenti fantastici, l'Assiria coi vasti e ricchi palagi di Ninive, l'Egitto coi tempii ed i sepolcri così grandiosi hanno dritto ad un posto nella storia dell'arte. Però quei monumenti ci riempiono di meraviglia, ci fanno rimanere attoniti, ma l'occhio non vi riposa con quell'intimo compiacimento, con quella soddisfazione piena, che trova nel contemplare la bella natura e le produzioni più elevate dell'umano ingegno. Ciò vuol dire che quei monumenti non sono veramente belli, che l'arte vera non è là, ma che invece incomincia solamente nella Grecia. — I Greci, o per disprezzo delle altre nazioni, o per soverchio amor proprio, hanno attribuito a sè medesimi tutte le invenzioni, tutti i progressi. Non sappiamo se essi pensando così fossero di buona fede, certo è però che noi dobbiamo prestar fede più che alle parole ai loro monumenti. E l'Archeologia ci dimostra che l'Egitto e l'Asia hanno più d'una volta servito di modello agli artisti greci dei tempi primitivi. L'ordine Dorico si riconosce non solamente in germe, ma abbastanza sviluppato nell' Egitto. — Si trovano in Asia certi elementi, che hanno costituito più tardi sotto l'influenza del genio greco l'ordine Ionio.

Nelle più antiche monete di Atene, i contorni e specialmente gli archi della testa di Pallade sono perfettamente egizi. Ma i Greci avrebbero potuto essi stessi confessare altamente tuttociò che loro derivava dalle civiltà più antiche, senza diminuire per questo la loro gloria ed il loro genio. Perchè se alcuni elementi dell'architettura, se certi germi della rappresentazione plastica, della pittura e dell'ornato vengono loro dall'Asia e dall'Egitto, la scienza delle proporzioni, la scelta dei particolari, il sentimento del bello e la espressione più perfetta di questo sentimento, ricercata e rinvenuta attraverso tutte le vie che lo spirito umano poteva tentare, sono meriti esclusivamente proprii dei Greci. Come essi abbiano attinto quell'alto grado di perfezione artistica che li ha resi degni d'essere modello a tutte le moderne nazioni civili, non è cosa che può completamente spiegarsi. La religione vi entra in gran parte. Perchè nell'Egitto e nell'India la religione rimasta privilegio di una casta fu di ostacolo al libero svolgimento dell'arte, la quale venne o traviata da un simbolismo, che mescolando la natura umana con quella degli animali inferiori, nulla ha di artistico, o venne incarcerata dentro i cancelli di uno schema fissato dalla casta Sacerdotale. In Grecia al contrario la Religione umanizzata prima dai poeti, che tutti gli Dei dell'Olimpo ritrassero con tutti i vizi e le virtù degli uomini, la Religione stessa proponeva all'artista come unico obbietto del suo studio, l'uomo. Ciò per altro non ispiega tutto: poichè se dà la ragione dei progressi della pittura e della scultura, che trovavano il loro modello generale nella natura, non ispiega però i progressi dell'architettura che trova solo gli elementi nella natura e non già un modello inteso e completo. Bisogna ricorrere ad altre cause: la razza, il clima, le condizioni politiche; ma neanche tutte queste cose valgono a dare una spiegazione piena e soddisfacente: in fondo ai grandi popoli, come in fondo ai grandi uomini, rimane sempre alcunchè d'inesplicabile, che si accetta come fatto storico.

Lo spirito umano traversa i suoi momenti varii di cui ciascuno corrisponde a una modalità e ad un modo di essere progressivo. Le arti sono la espressione ideale di questa successiva trasfigurazione dello spirito nel tempo più che nello spazio, e ciascuna di queste forme dee avere le sue cause generatrici che se sono spesso ignorate, non mancano di rivelarsi a gradi alla filosofia generale della storia. L'Oriente è stato il paese in cui il mondo morale non si è potuto rivelare che con incerti accenni in un embrione incomposto. L'Architettura corrisponde così con le sue masse enormi e coi suoi colossi simbolici al gigantesco mistero della Divinità che tutto invade ed investe l'universo. Il mondo morale non ha potuto prendere forme così precise che con le categorie e l'analisi del mondo greco. Ivi l'aspirazione all'ideale ebbe necessariamente a prendere la forma dell'imitazione di una natura idealizzata. Lasciando perciò stare ogni ulteriore ricerca delle cause che produssero la grandezza artistica dei Greci sarà meglio dichiarare in che veramente ella consistesse. Abbiamo accennato, che l'obbietto degli studi costanti, indefessi dei greci artisti fu l'uomo; il che deve intendersi non per le sole forme esterne, ma principalmente nel rapporto che queste hanno col carattere morale, e con qualunque sentimento o passione, che possa commuovere lo spirito umano. Perciò i caratteri distintivi che la storia ha dato agli artisti e alle varie

scuole della Grecia si compendiano in un carattere morale: la maestà divina delle figure di Fidia, la forza e la vigoria della scuola di Argo e di Sicione, la grazia della scuola jonia. Perciò gli artisti trattavano a preferenza certe divinità; perciò la stessa divinità è improntata di un tipo differente secondo le diverse scuole; perciò appunto l'ideale è tanto prevalente nelle opere greche. — E venendo più direttamente alla pittura, noi non possiamo portarne un giudizio che si fondi sui monumenti più belli dell'arte, come fortunatamente è il caso della scultura. Abbiamo però in Plinio e Pausania brevi e preziose notizie, che gettano molta luce sulla storia dell'arte. Al che si aggiunge che in questi ultimi tempi le scoverte di vasi greci sono state tanto numerose, che in essi (quantunque appartengano in generale ad umili artefici) noi troviamo un riflesso dei periodi dell'arte pittorica in Grecia, cioè il disegno rozzo, simmetrico e sovraccarico di ornati del periodo primitivo; il disegno grandioso, semplice, ardito, quale ha dovuto essere nelle vaste composizioni di Polignoto, e il disegno grazioso, elegante e leggiero della scuola jonia.

Giova frattanto riferire alcune notizie pei greci pittori tramandateci dall'antichità. Fino dai tempi di Pericle abbiamo non scarse notizie intorno alle opere di pittura d'insigni maestri. Il primo fu Polignoto di Taso, che si meritò per le sue grandi opere la cittadinanza ateniese, e che precedette di poco al fiorire di Apelle. Egli dipinse grandi composizioni storiche, e i fatti cantati nell'Iliade e nell'Odissea. — Con Zeusi e Parrasio cominciarono le gare del vero nell'arte, poichè il primo seppe ingannare gli uccelli con dei grappoli d'uva da lui dipinti; e l'altro con una ben dipinta cortina lo stesso Zeusi seppe ingannare, il quale tentò di sollevarla dalla tavola che il suo emulo avea operata.

Tutti quei dipinti furono ecclissati da Apelle, che riuniva la grazia, il colorito brillante della scuola jonia alla severità della scuola di Sicione. E il grande Alessandro non volle da altri essere ritratto in pittura che da Apelle. — A giudizio di questo sommo artista, Melanzio, della scuola di Sicione, non aveva l'uguale nell'abilità di disporre un vasta composizione.

Contemporaneo agli anzidetti pittori sorge Timante da Cinto, del quale si nota fra le sue più classiche opere il sacrifizio di Ifgenia, in cui espresse i varii gradi di compassione e di dolore. Una imitazione di questo dipinto si osserva nella raccolta delle pitture murali del Museo Nazionale di Napoli.

Quando i capitani d'Alessandro s'insignorirono dell'Asia, un principe Tolomeo Filadelfo cercò con ogni mezzo chiamare nella sua corte i migliori ingegni di Grecia. — Apelle nel declinare dalla sua carriera aveva creduto trovare nella corte di quel sovrano le carezze ed i favori che Alessandro gli aveva concesso. Ma Antifale, artista anch'egli di grido, si adombrò di un tanto maestro, e coi suoi raggiri fece in modo che Apelle fu obbligato riparare in Efeso per isfuggire l'ira del suo avversario. Ed Apelle si vendicò d'Antifale rappresentando la calunnia ed il suo corteggio. Col concetto era qui raggiunto il fine dell'arte, perciocchè oltre alla plastica che è pura imitazione del vero vi si osserva il pensiero filosofico che completa il precipuo scopo dell'arte.

Un secolo dopo Apelle fioriscono Protogene, che al bello ideale univa un amore costante nell'osservazione del vero, e Leone di Samo nelle opere del quale si ammirava la purezza del sentimento e la vivacità e la fantasia del colore. Ma la pittura declinò dalla sua altezza ai tempi della conquista col variare delle greche costumanze; e nel terzo secolo prima dell'èra volgare, per il lusso smodato di quel tempo, le arti toccarono il primo periodo di decadimento. Esempi di questo stato della pittura murale avanzano in Pompei ed Ercolano.

Molte di queste pitture, e forse le più importanti, si vogliono copie di capolavori venutici dalla Grecia; poichè alla greca mitologia appartengono. Sono condotte a fresco, o ad encausto ed in maniera da far risaltare il sentimento e la bellezza del colore.

Ad Ercolano oltre i dipinti a fresco si rinvennero quattro tavole di marmo, semplicemente disegnate col più fino sentimento della forma.

Nelle anzidette pitture non ostante la fretta, che accompagnò l'artista nella sua opera, il più delle volte si osserva forza ed intelligenza d'esecuzione. Così dicasi della Medea che medita l'uccisione dei figli, la quale credesi copia del quadro di Timomaco, artista che fiorì verso la fine dell'ultimo secolo innanzi Gesù Cristo.

Similmente gli affreschi nei quali vedesi Cassandra dinanzi ad Apollo seduta; Zefiro e Flora; Elena che viene a Menelao restituita; Venere ed Adone; Nettuno ed Amimone; il giudizio di Paride; Chirone ed Achille e così via.

Quanta eloquenza in quei volti, quale sentimento nelle linee si scorge in quelle produzioni d'arte!

Dicemmo essersi manifestati dei segni di decadimento nell'arte in Grecia, dopo la morte di Alessandro Magno. Per altro il loro corrompersi fu assai lento, e questo in conseguenza dell'indole di quel popolo filosofo e poeta, ricercatore del vero e del bello, che faceva sempre trasparire nelle sue opere artistiche. Esso era in tale condizione, ma ancora ricco e splendido, quando i Romani ne compirono la conquista. Per la seconda volta le due razze trovaronsi unite, ma in questa fu a detrimento delle arti; sicchè il loro corrompersi ne fu affrettato, e se non precipitarono del tutto, fu perchè i superbi conquistatori, più che imitatori, con le arti, spoglie del trionfo - trasportarono come schiavi gli artisti in Italia.

Augusto amò e protesse le arti liberali, che seguendo la sua fortuna entrarono nei suoi palagi, e fin anco allato al suo trono. L'istessa sorte ebbero le muse, perciocchè si videro in pari tempo che gli artisti, ottenere i medesimi favori del Principe Virgilio ed Orazio.

Adriano che non vergognavasi di coltivare le arti belle, durante il suo regno, loro impresse una straordinaria attività.

Marco Aurelio, che alle belle qualità del cuore univa quelle dell'ingegno, fin dalla sua infanzia avea avuto per precettore un greco filosofo, Diognete, che in pari tempo era pittore, ed il suo scolare amò, salendo al potere, e protesse lettere ed arti.

Ma non bisogna mai dimenticare che le arti a Roma, a cominciare dalla poesia, ebbero solo una vita di riverbero e d'imitazione. Quindi è che perdettero del loro tipo originale e del loro immenso significato ideale che avevano avuto in

Grecia. L'osservazione antica dimostra che la schiavitù di un popolo vinto può per poco tempo riflettere i tesori della sua cultura, e quindi lo splendore delle sue arti nella grandezza del vincitore; ma la cultura e le arti acquistate a questa guisa non costituiscono che il trionfo passeggiero della vittoria; sono come la pianta che svelta dal proprio terreno isterilisce subito nei vasi dorati delle nostre sale. In Grecia le arti erano la vita morale, a Roma erano il lusso.

Quando a deplorevole stato fu ridotto l'impero sotto lo sfortunato Valeriano e suo figlio Gallieno, per i numerosi concorrenti alla suprema autorità, le incursioni dei barbari dapprima disprezzati dai Romani affrettarono la ruina delle arti. Imperciocchè la forma dell'arte è figlia delle condizioni politiche, religiose, scientifiche di un popolo.

A tutti questi danni politici aggiungi quelli che emergono dalla società stessa, molle, corrotta dai vizi e dalle ricchezze, il lusso orientale introdotto nella corte dei Cesari, l'imitazione delle foggie degli ornati e dei monumenti dell'Asia, cause tutte che non potevano che sciaguratamente influire sulle arti. Sicchè il decadere di esse fu rapidissimo nel III secolo, e pressochè compiuto nel IV in cui si vide, dopo la battaglia di Massenzio, vinta da Costantino, sorgere una nuova vita ed un'êra novella per la società e per le arti belle.

Resa libera la chiesa da Costantino, questa si costituì quasi da per tutto alla religione del paganesimo, producendo nello stato sociale un radicale cambiamento e rendendo illustre il regno del figlio di Cesare Costanzo Cloro.

Il cristianesimo che proclamò una nuova fede fondata sulla rivelazione doveva apportare un rivolgimento nelle arti, cambiando ciò che esse hanno di più profondo, l'idea: e questa rigenerazione, come quella della società, cominciò nelle catacombe.

Non è nostra intenzione d'intrattenerci qui a dimostrare in qual modo sopravvivessero le arti nei primordi del cristianesimo, come avvenisse la trasformazione del classicismo pagano nel nuovo dogma religioso, e uscita la pittura dalle catacombe, come salisse più grandiosa nelle basiliche e nei pubblici edifizi dopo il mille.

Posto ciò non occorre dimostrare come la pittura nel medio evo ebbe in ogni tempo i suoi cultori, principalmente nella *Italia Meridionale*, ove le tradizioni del bello antico non vennero mai meno. Epperò la imitazione del vero nel senso prettamente della forma non si vide coltivata, e di molto progredì soltanto verso la seconda metà dell'VIII secolo. Ma di ciò parleremo lungamente in altro scritto.

Abbiamo voluto distenderci su questi ricordi storici intorno alle arti, perchè solo a questa guisa studiandone il cammino a traverso i secoli, il che è ad un tempo ideale e necessario, potevamo affrontare con frutto il problema del fine che dee l'arte proporsi, e nel modo come gli antichi maestri intendevano l'imitazione del vero. — Ora dal fin qui detto non pare poter volgersi in dubbio che il fine dell'arte sia appunto quello di esprimere col più nobile linguaggio la più nobile idea. E l'imitazione del vero non intendiamo che sia semplicemente intesa nel senso di *contraffare* o copiare la natura senza scelta, e solamente per piacere ed ingannare i sensi, priva di ogni altro fine. In questo caso noi non sapremmo rispondere alle esigenze della domanda, nella quale senza dubbio l'autore di essa volle esprimere un più alto intendimento, cioè servirsi della verità, o imitazione del vero, con la ricerca e la scelta, e questa nell'opera divina della natura. Con tale principio solo si può raggiungere la vera grandezza nell'arte.

L'idea dell'arte nella creazione dello spirito è sempre vestita di forma sensibile. Ed erroneamente intendesi che la rappresentazione d'un'idea artistica trovi l'origine nel puro istinto, o meglio nel vano stimolo dell'imitazione. Sia pure meravigliosa l'opera che deriva da questo naturale sentimento, esso non ha nulla a fare con la sublime maestà dell'arte. Questa deve scaturire dal risultamento del sodalizio dell'Ideale col Reale. L'uno deve servire all'altro per dare linguaggio e forma all'idea, e così raggiungere il fine dell'arte.

Ci si permetta di sostituire alla parola *imitazione* — del vero — *interpretazione* della natura, perciocchè l'imitazione ci presenta solo artefici, sorprese materiali, e le meno alte emozioni che si ottengono dall'arte, guadagnando l'autore d'una opera un'ammirazione a buon mercato dal volgo; ma la forza intellettuale è necessaria alla scelta e fedele interpretazione della verità; una vasta capacità ed una innata vigoria di spirito la quale è sentita, se non compresa, da pochi. Perciò l'arte non è una semplice imitazione della natura, essa deve rivelare tuttociò che porta all'intelligenza la bellezza ideale; là solo lo spirito dell'artista sa credere. L'impressione fisica che i nostri sensi ricevono, si trasforma in noi stessi e suscita, per così dire, una immagine ideale in armonia con i nostri studi, i nostri pensieri, tutto il nostro essere.

L'idea del bello che esiste nella nostra mente non ha origine nel paragone delle naturali bellezze, ma è il risultato delle osservazioni che si raccolgono nell'universo.

Il celebre Proclo, accennando alla bellezza data da Fidia al suo Giove Olimpico, dice: « Colui il quale piglia per suoi esemplari le sole forme somministrate dalla natura e che non fa che imitarle esattamente non giungerà mai ad un bello perfetto: perchè le opere della natura sono piene di sconciature, nè mai riescono onninamente belle, cosicchè Fidia quando fece il suo Giove, non copiò già verun oggetto presentatosi in alcun tempo alla vista sua, ma contemplò unicamente l'immagine che s'era formata in mente, leggendone la descrizione fattane da Omero ». Così pure si esprime Cicerone *(De Oratore)*, parlando dell'istesso artista: « Quando egli scolpì l'effigie di Giove e di Minerva non contemplava alcuno da cui trarre la somiglianza, ma teneva gli occhi a certa squisita immagine di bellezza, che nella sua mente risiedeva, a norma della quale dirigeva l'artificio e la mano ».

È veramente in cosiffatto significato che la dottrina cattolica dettò essere fatto l'uomo ad immagine e similitudine di Dio, invertendo così la realtà delle cose, per la quale è veramente la divinità che viene simboleggiata nelle sembianze dell'uomo. Ma il significato vero della formola vuol dire questo, cioè che a traverso le forme e le sembianze, le arti come le religioni colgono l'idea informatrice, l'*est Deus in nobis, agitante calescimus illo.*

E ciò che Proclo e Cicerone diceano di Fidia, Raffaello parlava di sè stesso scrivendo a Baldassare Castiglione, allora

quando eseguiva la Galatea negli affreschi della Farnesina: « Essendo carestia di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente ».

Esiste un bello imperfetto fuori di noi ed un bello perfetto dentro di noi; l'uno dicesi bello reale - bello ideale l'altro.

Il fine dell'arte è senza dubbio quello di raggiungere il bello assoluto, e siccome il bello assoluto è reale e ideale, risulta in un'opera d'arte dal connubio dell'uno e dell'altro. Quindi s'ingannarono profondamente coloro i quali sostennero che l'ufficio delle belle arti non ha altro scopo che la imitazione materiale della natura, circoscrivendo il campo del bello nelle parvenze del mondo esteriore. Nell'istesso errore cadono quelli i quali vogliono che il bello ideale sia un obbiettivo indeterminato ed incomprensibile delle arti liberali, dovendo essenzialmente queste esprimere tanto il bello ideale che il bello reale. Se esse volessero esprimere il solo bello ideale, si ridurrebbero all'esagerato e alla così detta maniera, poichè l'artista che non consultasse tutte le ricchezze che la natura possiede, non farebbe un'opera filosofica nè artistica, perchè l'arte non è disciplina regionale nè la dialettica della scienza, ma la rappresentazione sensibile delle profonde e ideali dilettazioni dello spirito - è l'idea che tende a divenire realtà, e per esprimere questo miracolo dee servirsi delle forme del mondo esterno.

(*continua*) DEMETRIO SALAZARO.

ARCHEOLOGIA

ANTICHE LAPIDI ROMANE NELL' ALTA ITALIA

I giornali nostri annunziavano qualche mese fa che il professore Schnöll di Berlino dovea recarsi nel paesuccio di Villanterio in quel di Pavia per rilevare una iscrizione romana di cui correvano diverse ed inconciliabili lezioni. Troppo tardi ci giunse la notizia perchè potessimo accompagnarci allo Schnöll nella sua indagine, poi sorvennero le intemperie e le inondazioni che riempirono d'acqua eziandio il bosco della casa Vitali in Villanterio ove esiste il sasso di cui è questione; e soltanto nel giorno 30 del testè passato ottobre abbiamo potuto accedervi, e con molta fatica, sia per l'oscurità della giornata e del sito, sia per l'acqua che ancora circondava il monumento, esaminare la lapide di cui offriamo senza pretesa d'infallibilità, la lezione seguente:

ATILIAE . C . F.
SECVNDIN . CON
IVG . CARISSIM
PVDICISSIMAEQ
SIBIQ . OPSEQVENTISS.
quae vix . ann XVII . *m* . VII . *d* . VII
c . atil . SECVND . ET . SERR.... LIB . VALERI
ANAE . SOCEROR . KARISSIMOR
M . LABIK . MEMOR
VIVOS . POSVIT
ET . IN . MEMORIAM . EORUM . ROSIS . ET
AMARANTHO . ET . EPVLIS . PERPETVO . CO
LENDAM . COLLEG . CENTONAR . PLACENT
CONSIST . CLASTIDI

L'epigrafe che anticamente esisteva a Casteggio (*Clastidium*) terra già del Pavese, ora del Vogherese, alla riva del torrente *Copa*, venne pubblicata da Pier-Vittorio Aldini nel 1829 e nel 1831, ma nè da lui nè da Elia Giardini, che pure ne scrisse, fu letta a dovere e nemmeno, com'era necessario, sufficientemente spiegata. Essa è incisa in un cippo funerario di marmo bianco, di elegante semplicità e secondo la lettura che ne abbiamo fatta, verrebbe interpretata così: « *Ai mani* di Atilia Secondina figlia di Cajo conjuge, caris-
« sima e pudicissima ed a sè obbedientissima, che visse anni die-
« cisette, mesi sette, giorni sette, e di Cajo Atilio Secondo e di
« Serra Valeriana Liberta suoceri carissimi; Marco Labicano Me-
« more, vivo pose; e ad onorare perpetuamente la memoria di essi
« con rose, amaranto e banchetto *diè carico* al collegio dei centonaj
« piacentini resiedenti a Casteggio ».

L'inscrizione vuolsi attribuire al III o IV secolo della nostra èra, sia per lo stile, pel sistema grafico, per la disposizione delle linee, sia pel volgarismo VIVOS anzichè VIVVS che vi si incontra. Essa ricorda il rito presso ai pagani di adornare a quando a quando le tombe con rose ed amaranto, simboli le une della gioia, l'altro dell'eternità; ricorda pur quello dei conviti funebri. Le quali costumanze sono attestate da varie lapidi notissime, fra cui è precipua quella di *Lucio Ocio Patroclo* esistente ora in Venezia, e che accenna ad una erogazione di denari affinchè

EX . REDITV . EORVM
LARGIVS . ROSAE . ET . ESCAE.....
SIBI . PONERETVR

I *centonaj*, al collegio dei quali allude la nostra epigrafe, erano a un di presso i *rigattieri* di oggidì, *sarcitores vestium qui vetera vestimenta*, stragula..... *resarcita divendunt*, ed appellavansi *centonarii a centonibus, italice* tessuti (MURATORI).

Una lapide che colla nostra di Casteggio (*Clastidium*) ha molta analogia e probabilmente appartiene alla stessa epoca ed alla stessa famiglia, troviamo nel *Thesaur* del Muratori a ch. MCV = MMLXIV ove la si dice esistere in Vienna nella Biblioteca cesarea:

C . ATILIO . SECVNDI
ANO . AED . CL . CEL . AN
LVIIII . ET . VEPON . BELLICI
NAE . EIVS . ATILIVS . SE
CVNDVS . PARENTIB
ET . CALV . TVTORINAE
CONI . PVDICISSIMAE . AN . XXXII
ET . AT*iliae sec*VNDINAE FIL*iae*....

cioè: « Atilio Secondo ai genitori Cajo Atilio Secondiano Edile per
« anni 59 di Claudia Celesia e Veponina Bellicina conjuge di esso,
« a Calvia (o *Calvisia*) Tutorina sua pudicissima consorte per anni
« 32, e ad Atilia Secondina *sua figlia*..... »

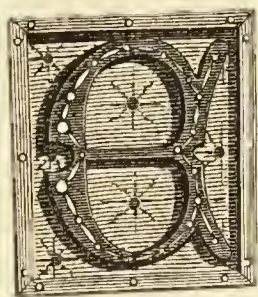
L'illustre Mommsen ha di questi giorni publicata l'epigrafe di CLASTIDIO (secondo la lezione del prof. Schnöll poco dissimile dalla nostra), in una sua *Lettera* inserta nel fascicolo VI della *Rivista filologica* che si pubblica in Torino per Ermanno Loescher. Il Mommsen, con quell'erudizione che è tutta sua, da questa epigrafe la quale accenna al collegio de' *centonaj piacentini residente a Clastidio* (oggi Casteggio) deduce che questo paese appartenne anticamente non già come sinora si è creduto al *Foro degli Iriensi*, ossia a Voghera, ma sì a Piacenza, vale a dire alla prima città che i Romani innalzavano a quelle parti, d'onde più tardi fu aperta la *via Postumia*, la quale condotta dalle fortezze sul Po, Cremona e Piacenza, per l'Apennino fino a Genova, passava per Casteggio.

La lettera del dotto alemanno contiene altresì pregevoli osservazioni sovra alcuni punti della Geografia del Piemonte antico, ma l'occuparci di esse non è dell'indole di questo giornale, nè dei ristretti suoi limiti.

M. CAFFI.

VARIETÀ

SPETTACOLO ARTISTICO-FANTASTICO-MEDIOEVALE

DEL CARNEVALE DI TORINO

Ed anche le feste di *Cervara* celebrate annualmente in Roma, non meno che quelle della Società del *Risotto* di Milano e del *Gran Bogo* di Torino hanno un interesse artistico, non solo perchè date da artisti ed amatori di Belle Arti, ma sì ancora perchè in esse appaiono sempre luminose scintille di vivace immaginazione, e si succedono a testimonio di quella schietta armonia che unisce in fratellevole nodo i cultori dell'Arte.

Perciò la nostra Rivista già ebbe ad occuparsi particolarmente di esse negli anni precedenti (1) e non può lasciare senza un cenno speciale quella data dal *Gran Bogo* la sera del 22 corrente mese nel grandioso Palazzo Carignano.

A variare il genere di spettacoli, dopo aver offerto negli anni precedenti il *Bogorama*, ossia viaggio a volo d'uccello dal traforo del Fréjus sino all'Istmo di Suez, poi la Veglia fantastica nelle vaste sale della Società Promotrice, ecc.; si volle in quest'anno porgere un'idea di quegli splendidi tornei così in uso nei tempi di mezzo, attenendosi strettamente alla verità storica in quanto alle decorazioni, ai costumi ed alle formalità, ed introducendovi intanto alcunchè di umoristico, sia perchè meglio corrispondente alla stagione carnevalesca, sia perchè in altro modo non si sarebbe potuto fare in una sala.

Basti perciò il dire che le donne erano rappresentate da altrettanti giovani artisti, che i cavalli erano di cartapesta e le armi di legno. Ma del resto lo spettacolo fu degno davvero sia degli artisti che vi presero parte, sia della eletta società che si raccolse ad assistervi, fra cui voglionsi annoverare il Principe Eugenio di Carignano ed oltre a duecentoventi signore, in gran parte in *costume*.

Il salone era stato disposto a foggia di anfiteatro con tre gradini tutto all'intorno, avente nel mezzo da un lato il seggio destinato alla bella Iolanda ed al numeroso suo seguito. Formava il centro del volto una gran tela dipinta con suvvi l'insegna del Bogo coi suoi attributi fra varii trofei d'armi, e all'ingiro le balaustrate coperte con ampie tele su cui disegnati stemmi d'ogni fatta, intantochè più sotto, pendenti da eleganti aste, scendevano ricchi gonfaloni a più colori. Un vaghissimo trofeo con armi ed armature intiere di acciaio sorgeva infine da un capo della sala, e di contro, in vasta galleria ornata con infiniti stemmi umoristici, stava la musica.

Dire delle altre sale tutte trarrebbe troppo per le lunghe; basti quindi accennare il tempio egizio, tutto dipinto sulle pareti giusta i disegni interpretati dietro le opere più accurate, con in fondo, fra due grandi statue egizie, una colossale testa di Sfinge, in bocca alla quale si ponevano le domande cui si bramava risposta dal *Bogo*.

Oltre a cinquanta furono i cavalieri del *Bogo* che presero parte alla rappresentazione, tutti coi costumi più splendidi ed esattamente copiati da quelli del secolo XV: Re d'Armi, Giudici del Campo, Araldi, Tenitori, Scudieri, Paggi, Ambasciatori, ecc., ecc. Gli altri cavalieri poi colla cappa dell'Ordine attendevano a ricevere le signore e a dare le varie disposizioni occorrenti per la festa.

L'ingresso del corteggio, che ebbe luogo poco dopo l'arrivo del Principe, fu splendidissimo, e la vista di cotante vaghissime signore tutte in giro, a tre file, con fitta corona di uomini all'intorno, era un colpo d'occhio in vero stupendo....

Dopo la rappresentazione ebbero principio le danze che si protrassero sin verso il mattino; e fra poco poi, dedotte le spese assai gravi per la splendidezza dello spettacolo, la somma residua verrà distribuita alle opere pie più bisognose di sussidio.

(1) V. Anno 1870, pag. 45 e 105 — anno 1871, pag. 78 — anno 1872, pag. 31.

Ed ora lasciamo la parola al chiarissimo Commendatore Desiderato Chiaves, gran Mastro dell'Ordine, il quale, con quella vena facile e vivace che rende così cari i suoi scritti, dettava il Programma dello spettacolo, che, illustrato dal Teja, venne distribuito agli astanti, e che siamo lieti di riprodurre in queste colonne, certi di far cosa gratissima a tutti i lettori.

L. Rocca.

LA DISFIDA DI MONTEBECCO

Avvenimento che nelle Cronache del secolo XV trovasi anche designato col titolo

I GAROFANI DI IOLANDA

SPIEGAZIONE DELLA COSA

Dopo l'anno MCCCLXXXXIX dell'êra volgare anche l'anno MCCCC era trascorso.

La bella Iolanda di Montebecco, poichè avevano cessato di vivere i suoi genitori, era rimasta orfana.

Non era, ma avrebbe potuto esserle padre il sagace Alfesibeo, famoso astrologo ed alchimista, tanto le voleva bene.

In quel tempo era morto Gian Galeazzo Visconti, duca di Milano. — Giovanni Huss intraprendeva la sua riforma in Boemia. — Già si levava alta la fama del Duca di Borgogna, Giovanni senza paura. — Baiasette sconfitto e preso da Tamerlano alla battaglia di Angora soccombeva alla dura prigionia..... Ma tutto questo nulla ha che fare col soggetto della rappresentazione.

Ben altro importa sapere, e chi legge in seguito saprà.

Il giovane Polidoro di Roccaspugnosa si consumava d'amore, ma non ne faceva motto con persona viva.

Il prode Teobaldo d'Albapruna confidava all'aure amorose canzoni, senza dire per chi.

Al fiero Galindo di Mombalzano era caduta l'audacia, e i frequenti sospiri rivelavano le pene del cuore innamorato.

Ciascuno dei tre baciava ad ora ad ora un garofano ap-

passito che teneva perennemente ascoso in seno dal lato sinistro.

Chi saprebbe spiegare il mistero di quel fiore conservato così?

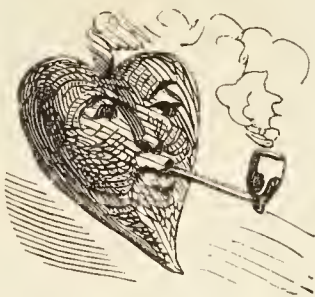
Del Castello di Montebecco si narravano storie paurose: casi strani ed inesplicabili pur allora avvenuti.

Perchè nel buio della notte una pallida figura avvolta in bianchi veli s'era veduta su bruno palafreno attraversar di carriera la vicina foresta?

Perchè al chiaror della luna una lieve barchetta solcava frequente, senza vela nè remo, le tranquille onde del lago; e ne uscivano canti d'amore accompagnati da suono di mandòla o di liuto?

Perchè il sapiente Alfesibeo aveva scoperti all'alba alcuni brandelli del cordame d'una scala di seta, appesi ad uno dei veroni del Castello; e stette lung'ora almanaccando su quella scoperta; perocchè su quel verone fiorivano in eburneo vaso garofani di rara bellezza?

Nessuno osò mai rispondere a queste domande: e quando si bandì il torneo, era meraviglioso il vedere sul volto di ognuno il fermo proposito di non darsene per inteso.

Il cuore umano è così fatto!..... ed anche nei tempi di mezzo il cuore umano era fatto così.

Conosciuti questi precedenti, che spandono molta luce sulle circostanze nelle quali la famosa giostra di Montebecco fu indetta e celebrata, stieno attenti, o signori, che si dà principio.

Preceduta da un Re d'armi e da quattro Giudici del Campo, entra nello steccato la bella Iolanda sopra sfarzosa lettiga.

Le vengono accanto la severa Bertrada e la fida Corisalba, quanto affettuosa l'una, altrettanto l'altra prudente.

Le accompagna il sagace Alfesibeo.

Notino, signori, come la vaga Eroina sappia nascondere sotto le ingenue ed impassibili sembianze del volto i tumultuanti affetti del cuore.

Osservino, signori, come il sapiente Alfesibeo dissimuli a perfezione la vasta e profonda sua conoscenza degli uomini e delle cose, per non mettere in soggezione i circostanti.

Uno splendido Corteo di Cavalieri e di Paggi ai quali sono frammisti parecchi Inviati di Corti straniere d'oltremonte e d'oltremare, tien dietro alla bella Eroina. Vi si aggiungono menestrelli e giullari che avvicendano motteggi, lazzi, arguzie e versi d'amore.

Avvertano, signori, all'arte finissima colla quale quegli Inviati stranieri sanno dissimulare le inclinazioni e le abitudini dei paesi che hanno l'onore di rappresentare; imitando negli atti e nei modi gli individui di quel ramo della stirpe latina, fra cui suona il *papì;* talchè gli diresti (e chi non gli direbbe?) nati e cresciuti all'ombra del campanile di San Giovanni: tanto può la diplomazia sugli animi fatti per esercitarla!

Ora ecco inoltrarsi, preceduti dagli Araldi, i tre Tenitori del campo, l'uno dopo l'altro; con alle staffe i loro scudieri e donzelli d'arme.

Ciascuno dei Tenitori porta un vivo e vero fiore di garofano sull'usbergo.

Non tralascino d'osservare, o signori, la maestà del portamento dei tre campioni, colla quale riescono a nascondere la recondita procella che rugge in ciascuno di quei tre cuori appassionati.

E notino ancora, o signori, che se non è spumeggiante il morso dei generosi destrieri, se non mandan fuoco dalle nari, se non si rizzano sulle zampe di dietro baldanzosi, gli è perchè sanno con rara intelligenza anch'essi frenare a loro volta gli impeti dell'ardente e bellicosa natura.

Termina la pomposa sfilata, ed ognuno prende il posto che gli spetta.

Il Re d'armi, seguito dagli Araldi, si avanza in mezzo allo steccato ed intima così la prima provocazione:

Per la gentil Iolanda e i suoi colori
Armati stan del campo i Tenitori
E provocan dell'armi al paragone
Qualunque sia Campione.
La prova è a lancia e spada:
Scelga fra i Tenitor qual più gli aggrada.
Chi toccarne col ferro osa l'insegna
A tutta oltranza a duellar s'impegna.
Se la sorte dell'armi è a lui fatale,
Quartier gli fia concesso
Sol che proclami che fra il gentil sesso
Iolanda non ha uguale.
Lealmente osservati in campo chiuso
Quali ha cavalleria le leggi e l'uso.

Squillano le trombe — silenzio generale — si sentirebbe a volare una mosca — nessuno risponde alla provocazione.

L'Araldo procede al secondo appello:

Poichè la sfida da nessun campione
Venne finor raccolta,
Provoco alla tenzone,
Ai patti uditi, una seconda volta.

Squillano di nuovo le trombe — nuovo silenzio — nessuno s'avanza a raccogliere la sfida. (L'Assemblea potrebbe cominciare a mormorare.)

Il Re d'armi intima la terza provocazione:

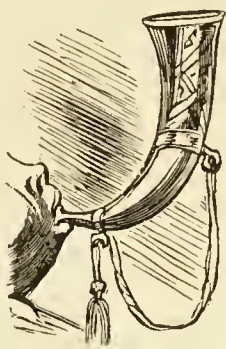
Anco una volta: — havvi qualcun che ardito
Risponda al fiero invito?

Risponde un corno; o per meglio dire, s'ode rispondere il suono d'un corno all'ingresso dello steccato.

Ed ecco entrar nella lizza il solito Cavaliero incognito che nessuno dovrebbe conoscere chi sia.

Osservino però, signori, se la faccia del sagace Alfesibeo non esprima il segreto compiacimento di chi ha la coscienza di sapere quel che altri non sa.

Ed ora guardino un momento alla bella Iolanda. Comprendono bene, o signori, di quali palpiti batter debba quel core; eppure non il menomo riflesso di quei palpiti che turbi la serenità di quella fronte verginale; tanto è potente sull'animo suo il sentimento della propria dignità. Ella però già tiene preparato il quarto garofano.

Oh! il cuore della donna!!

Il Cavaliere incognito cavalca risolutamente verso le insegne dei Tenitori, appese dinanzi al loggiato ove siede la Eroina, e toccandole tutte e tre col ferro della lancia vuol significare che affronterà ad oltranza i tre campioni.

(Qui l'Assemblea difficilmente potrà reprimere un movimento di ammirazione.)

I Giudici del campo presieduti dal Re d'armi si consigliano e deliberano di dare il campo all'ignoto oppositore.

Squillano strazianti più che mai le trombe. I duellanti si collocano al posto da cui si slancieranno alla tenzone.

EX VOTO

È cessato (la Dio mercè!) lo squillar delle trombe, e l'Araldo dà il segnale del conflitto.

Corsa la lancia contro ciascuno de' tre Tenitori, a nessuno è rimasto il vantaggio dell'armi; tanta è l'eccellenza de' cavalli che rende impossibile scavalcarne il cavaliere.

(Ognuno degli spettatori si persuade di non aver forse mai assistito a caso tanto meraviglioso.)

È forza a' combattenti scendere da cavallo e continuare a piedi il combattimento.

Osservino, signori, come al ricominciar del conflitto il sagace Alfesibeo alzi la verga magica e tenga fisso lo sguardo al Cavaliero incognito con una espressione di fisonomia impossibile a descriversi.

Intanto a Polidoro di Roccaspugnosa è spaccata la fronte da un formidabil fendente.

A Teobaldo d'Albapruna è piagato il fianco, ed il fiero Galindo di Mombalzano cade ferito al petto. Fortunatamente le ferite non hanno carattere di gravità.

Applausi ed acclamazioni in onore dell'incognito Cavaliere.

I Giudici hanno deliberato e lo proclamano vincitore del torneo.

I Tenitori si strappano con dispetto dagli usberghi il rispettivo garofano... ma nell'atto di gittarlo ne sono trattenuti da una eloquente occhiata del sagace Alfesibeo.

L'incognito vincitore leva la visiera. Gran Dio! Egli è il prode Esplandiano di Montebecco, fratello di Iolanda, creduto estinto alla battaglia di Nicopoli in Ungheria. — Le malie del sapiente Alfesibeo gli avevano già da tempo conferito il portentoso privilegio della invulnerabilità.

La bella Iolanda ripone il quarto garofano che rimane senza utile scopo.

Il Vincitore si apprèssa al palco della Eroina e ne riceve il premio del valore.

Tosto fra plausi, suoni e canti, s'intrecciano liete danze.

Or se per caso, amico spettatore,
Non ti senti abbastanza divertito,
Possa almen ridonarti il buon umore
L'idea che lo spettacolo è finito.
E se non basta, al tuo pensier favelli
Carità che t'addusse in questo luogo,
Dove in nome di tanti poverelli
Grato di cor, ti benedice il BOGO.

CRONACA

NECROLOGIA

A' dì 23 del corrente mese cessava di vivere in Roma l'illustre ingegnere **Pietro Camporese,** consigliere del Municipio e dell'Accademia di Belle Arti, nonchè della Congregazione del Pantheon.

Fra le opere compiute da lui ci giovi accennare l'Ospedale di San Giacomo, il Portico di Piazza Colonna ove furono poste ad ornamento le colonne trovate nelle rovine di Vejo, ed il Cimitero di Forlì.

Assente per molti anni da Roma egli vi tornava dopo il settembre 1870; ma poco gli era concesso di vivere nel seno alla propria famiglia e fra gli amici da cui era stimato ed amato in modo singolare, e vittima di fatal morbo li abbandonava per sempre, lasciando però onorata memoria di sè e larga eredità di affetti.

— In Novembre 1872 moriva in Roma il distinto fotografo inglese **Macpherson.** Ricercate costantemente per l'accuratezza e precisione del lavoro sono le sue fotografie che ritraggono rovine e monumenti romani.

— Nello stesso mese vi moriva pure l'egregia pittrice **Annunziata Giovannini** valentissima miniatrice. Di essa si hanno dipinti su marmo con pregio singolarissimo, l'Aurora di Guido Reni, il S. Girolamo e la Caccia alla Diana di Domenichino, e la Madonna di Fuligno di Raffaello.

— Cessò di vita in Bologna il 6 dello scorso gennaio in età di anni 72 il cav. **Giordani Gaetano** di Budrio, Ispettore della Pinacoteca di Bologna, zelantissimo cultore dell'arti e delle lettere. Investigatore appassionato delle memorie artistiche, egli ha lasciato un vero tesoro nel corredo di documenti importanti che seppe radunare nella sua laboriosa carriera con discernimento profondo e smaniosa avidità di ricerca.

Pochi scritti di lui videro la luce; i principali sono: *Dell'incoronazione di Carlo V a Bologna* e *degli anni della celebre Caterina di Svezia*: molti rimasero inediti, e tra questi giova menzionare soprattutto il materiale per una storia della orificeria bolognese ai tempi del Francia, ed uno studio bibliografico manoscritto sugli scrittori della vita e delle opere di Raffaello.

Noi che rammentiamo con ammirazione le lunghe ore passate fra le cataste di carte, ed i gonfi scaffali dell'artista bibliofilo, ne valutiamo profondamente tutta la perdita! C. F. B.

MONUMENTI

Firenze. — *Monumenti.* — Tutto è disposto per l'erezione sul terrazzino del Ponte alla Carraja della statua di *Carlo Goldoni*, che il prof. Ulisse Cambi eseguiva col risultato dell'incasso ottenuto dalle rappresentazioni destinate a tale oggetto dalle Società Filodrammatiche.

— Due Comitati vennero altresì costituiti per raccogliere oblazioni per l'erezione d'una statua a Massimo D'Azeglio, ed un'altra a Pietro Giannone nel Cimitero del Monte alle Croci.

Napoli. — *Monumento a Giacomo Leopardi.* — La Società Internazionale d'incoraggiamento molto lodevolmente deliberava di innalzare in Napoli, ove essa ha sede, un monumento al sommo scrittore che tanto ebbe cara quella città e dove si spegneva la fiamma vitale dello splendido suo intelletto.

Ognuno sa quale e quanto lustro ricevessero dall'insigne Leopardi le lettere Greche e Italiane e come egli amasse la sua Patria, culla delle arti dalle Alpi all'estremo Scilla; e chiunque osservi come in questi ultimi tempi si siano innalzati monumenti a cotanti illustri Italiani, ben dovrà confessare che quello al Leopardi, per quanto presto si faccia, riuscirà sempre tardo tributo di gratitudine verso chi tanto meritava della Patria e delle Lettere serbando ad esse fino all'estremo, fede ed amore.

Giova sperare impertanto che la generosa iniziativa della Società Internazionale Napolitana troverà senza indugio la più benigna accoglienza per tutta la Penisola, raccogliendosi una somma considerevole a segno, da poter far compiere opera così grandiosa che sia degno omaggio al grande scrittore Italiano.

Venezia — PIEVE DI CADORE — *Monumento a Tiziano Vecellio.* — Correndo nell'anno 1877 il quarto centenario della nascita dell'insigne Capo-scuola della Pittura Veneta, fu in quella provincia concepito il disegno di innalzargli un Monumento, che valga ad adeguarne l'importanza pari ad una delle più fulgide glorie dell'Arte Italiana. Venne aperta una soscrizione sotto gli auspicii di S. A. R. il principe Umberto di Savoja, che si è degnato di accettare la presidenza onoraria del Comitato.

Fanno parte di questo Comitato, quali Vice-presidenti onorarii i Ministri degli Esteri, e della Pubblica Istruzione, e come membri onorarii, il Prefetto della Provincia, i Presidenti delle Accademie di Belle Arti del Regno, gli Ambasciatori e Consoli d'Italia all'estero.

Conosciuta l'importanza delle offerte il Comitato aprirà un concorso fra gli Artisti Italiani per il progetto di Monumento, fissandone le condizioni, e ne affiderà poi la scelta ad una delle più rinomate Accademie Italiane.

Ferrara. — *Monumento a Savonarola.* — La città di Ferrara, volendo erigere una statua al Savonarola, aperse un concorso, il quale fu vinto dallo scultore Galletti di Cento in seguito a giudizio pronunziato dalla R. Accademia Albertina di Torino, eletta ad esaminare i lavori inviati da dieci scultori delle varie provincie italiane.

Ora il Galletti ha tradotto fedelmente in grande il bozzetto premiato, modellandolo con diligente studio, in creta. È una statua alta due metri, largamente plasticata, e certamente figurerà bene sulla piazza assegnatale.

Rappresenta il fiero frate con le braccia protese, il quale imperturbabile predica al popolo, stando su quella catasta che in breve sarà il suo rogo, terribile esempio degli eccessi cui trascorre il fanatismo religioso e della volubilità delle plebi.

Certaldo (TOSCANA). — *Monumento a Boccacio.* — Il Consiglio comunale di Certaldo ha testè deliberato unanime d'innalzare un monumento all'illustre suo concittadino Giovanni Boccaccio, appoggiando il nobile proposito con una petizione che porta già oltre duecento firme.

Bellano (LOMBARDIA). — *Monumento a Tommaso Grossi.* — Il Consiglio comunale di Bellano deliberò fin dallo scorso maggio di erigere un piccolo monumento a Tommaso Grossi. Il disegno è dell'egregio Antonio Tantardini, che ha generosamente offerto gratuitamente l'opera sua.

Il sindaco di Bellano ha fiducia, che molti italiani vorranno contribuire all'erezione di questo monumento, destinato ad onorare un insigne poeta ed un ottimo uomo. Si raccolgono le offerte dall'avv. Carlo Aureggi, a Milano.

Trieste. — Un Comitato Triestino, interprete dei sensi de' concittadini, iniziava non ha guari una pubblica sottoscrizione all'oggetto di far eseguire in marmo il busto di *Francesco Dall'Ongaro* e collocarlo insieme con quelli di *Somma* e di *Gazzoletti* a imperituro segno di alta onoranza nell'aula della Società di Minerva, ove hanno tempio speciale le scienze, le lettere e le Belle Arti.

Plaudenti di cuore alla generosa proposta abbiamo fede che non si tarderà ad ottenere i mezzi di mandare ad effetto la medesima, porgendo solenne attestato di ossequio, anche al di là dell'Adriatico, al nobile e illustre Italiano, che ebbe così efficace, e tanta parte nella nostra *Rivista.*

NOTIZIE VARIE

Venezia. — *Concorsi Pittorici.* — Nell'adunanza 22 dicembre 1872 il R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti incaricò la presidenza di esso, di eleggere alcuni suoi membri che insieme a tre della Reale Accademia di Belle Arti di Venezia, costituissero una Giunta deputata a fissare le discipline per un quadro di figura del prezzo di lire 10,000 ed uno di lire 5,000 relativo a paesaggio o marina divisati dalla Fondazione Querini Stampalia.

A tale scopo si riunirono il senatore Gio. Cittadella ed il prof. ab. Pietro Canal, membri del R. Istituto, e i professori Luigi Ferrari, Jacopo D'Andrea e Gio. Batt. Cecchini dell'anzidetta R. Accademia di Belle Arti, presieduti dal comm. Namias, e presero all'unanimità le seguenti deliberazioni:

1° È aperto il concorso per l'allogazione di un quadro dipinto ad olio sopra tela larga metri 3,50, alta metri 2,50, illuminato a sinistra dello spettatore, il cui tema sarà di storia Veneziana dell'epoca 1848-49, del valore di lire diecimila.

2° I concorrenti dovranno presentare a tutto il 15 luglio prossimo un modello ad olio largo centim. 70, alto 50, accuratamente condotto, che dia esatta idea del futuro lavoro.

3° Per la somma di lire cinquemila è pure aperto il concorso per l'allogamento di un quadro dipinto ad olio sopra tela, largo metri 1,50, alto in proporzione, illuminato a sinistra dello spettatore, rappresentante un soggetto di marina o laguna.

4° Per questo concorso gli aspiranti dovranno presentare a tutto il 15 di luglio uno o più quadri finiti, da essi eseguiti e del genere assegnato, dai quali si possa desumere la loro capacità. Essi saranno come saggi, non come modelli del quadro che verrà allogato, pel soggetto del quale è lasciata libera la scelta.

5° I modelli del quadro maggiore e i saggi per l'aspiro al quadro minore verranno esposti nella Pinacoteca della Fondazione, e la Giunta poi farà pubbliche colla stampa le proprie decisioni.

6° Qualora nessuno dei concorrenti, sia col modello pel quadro maggiore, sia coi saggi pel minore, incontrasse il gradimento della Giunta, questa allogherà le opere a chi parrà ad essa opportuno senza aprire nuovi concorsi.

Gli artisti nati o domiciliati nelle provincie venete, chiamati dall'institutore della Fondazione a questi concorsi, potranno pertanto presentare i modelli e i saggi al palazzo della Fondazione anzidetta a S. Zaccaria non più tardi del 15 luglio prossimo venturo alle condizioni sopraccennate.

Potrà, chi vuole, tener occulto il proprio nome, indicandolo in piego chiuso, con epigrafe che sarà ripetuta sui modelli o sui saggi.

Bologna. — Per la prossima Esposizione di Vienna il Minghetti sta compiendo un gran vaso in ceramica che è lavoro di maravigliosa audacia. Esso ha dimensioni colossali e sulla pancia gli ricorre in giro una cintura istoriata di figure ad alto rilievo rappresentanti il trionfo di Bacco. Sul coperchio stanno accovacciate due figure di baccanti, e lungo i fianchi scendono due satiri che formano i manichi, reggendo corna di caprone.

Parecchi già sono in Italia a' giorni nostri i valenti artisti emuli del rinomato ceramista francese Bernardo Palissy, e conservatori delle gloriose ricordanze lasciate dal celebre Luca della Robbia, il quale accrescendo il pregio artistico dei lavori in ceramica eseguiti da prima in Urbino e da poi in Faenza, lo applicava ad opere di scultura e di architettonica decorazione. Ma fra essi merita speciale ricordo il Minghetti per aver trovato varie tinte nuove, fra le quali l'incarnato per le figure, e certi azzurri così vivaci che vincono quasi l'oltremare; nè possiamo cessare dal parlare di lui senza accennare alcune pregevolissime opere minori che egli compieva testè, quali una patera da ghiaccio per la contessa Malvezzi, parecchie anfore elegantissime ed un ritratto del Re *Vittorio Emanuele* a medaglione in rilievo tutto fasciato da una ghirlanda di fiori e di foglie, nello stile del cinquecento.

Casale Monferrato. — È stata testè aperta in febbraio una sottoscrizione per procacciare i mezzi di rendere dovuto splendore al trasporto delle ceneri del commendatore Luigi Canina, casalese, in Santa Croce di Firenze. Il sommo Architetto ed Archeologo già presidente del Museo Capitolino in Roma, autore delle opere colossali *L'Architettura Romana, Greca, Egiziana* e di molte opere minori, stimato fra le più belle intelligenze del secolo, avrà nell'insigne tempio Fiorentino un degno monumento, meritato quantunque tardo tributo alla vastissima sua dottrina.

TAVOLE

CAPITOLO PRIMO

Quadro di Gerolamo Induno, *da Milano.*
Disegno litografico di Angelo Timò, *da Torino.*

CAPITOLO SECONDO

La splendida portantina tutta a stemmi, tutta a fregi d'oro e pitture, coi vetri a disegni arrotati, la portantina degna di accogliere il corpo di una Dea, tornò alla queta solitudine dell'atrio.

Il bel cavaliere ha dato il braccio alla giovine patrizia, e su per lo scalone ampio, grigiastro, maestoso, quelle due figure allegre di tono compongono superbamente. Egli, sfiorando con la manca l'elsa d'acciaio della spadina, svelto, elegantissimo nell'atteggio come una statuetta di *vieux saxe*, le va mormorando parole di galanteria — fors'anche di vero amore — calde proteste di fedeltà immutabile, di sommessione a tutta prova; — ella, voluttuosa come un Greuze, ha sulle labbra — due labbra di porpora — il più fino, il più furbo, il più adorabile sorriso del mondo.

Passano per la grande anticamera, in mezzo alla doppia fila delle blasonate livree; attraversano la profonda fuga delle stanze, e giungono al romitaggio prediletto della dama, un salottino cinese mezzo nell'ombra, mirabile capolavoro di manierismo e di civetteria; — entrano, la porta ricade, tutto è silenzio...

CAPITOLO TERZO ED ULTIMO

. . . .

MORTE DI PAPA BONIFAZIO VIII

Quadro di Niccolò Barabino, *da Genova.*
Acquaforte di Celestino Turletti, *da Torino.*

Un cadavere spaventoso, pressochè uno spettro; una stanza buia, sinistra; sopra il tappeto giallo del tavolo, due cose stranamente lugubri, un oriuolo a polvere, una lucerna spenta che fuma; e per il tavolo e per terra, codici, bibbie, bolle, pergamene, messaggi scontorti, lacerati, calpesti; — la morte, ma una morte orribile, una morte preceduta senza dubbio da qualche tempesta furiosa, — la morte nel suo aspetto più truce.

E quel cadavere dalla posa stecchita, catalettica, dal viso di teschio, dalle occhiaie crucciose, con le braccia distese, con le mani raggrinchiate da un supremo parossismo, — quel morto in camice e rocchetto pontificiale, quella massa biancastra su di quel fondo bruno, in mezzo alla bieca luce dell'alba, vi colpisce di ribrezzo — e si guarda paurosi, ma pur si guarda, — e la scena tremenda quasi vi affascina.

Spirò da un istante, ora. Morì di furore e di fame. Aveva tutti tradito, insidiato, sconvolto; erasi fatti nemici, a forza di perfidie, Guelfi e Ghibellini, Carlo di Valois e Filippo il Bello, il re d'Inghilterra ed i Colonna. Finalmente, sotto apparenza di vegliare alla sua vita, i cardinali di casa Orsini lo han chiuso prigione in questa sala del Vaticano; il misero vecchio, strozzato da un' ultima convulsione rabbiosa, piombò ad un tratto sull'alta seggiola...

« Salisti come una volpe, morrai come un cane... » così, deponendo la tiara, gli aveva profetizzato Celestino V, a cui per simonia e tradimento egli era succeduto.

Lo vogliamo ripetere: — la tremenda scena quasi vi affascina. Gli è che un'idea profondamente meditata ed espressa, fa meditare profondamente; — gli è che all'opera vigorosa del pittor genovese corrisponde l'opera dell'acquafortista di Torino.

IN MONTAGNA

Acquaforte di Edoardo Perotti, *da Torino.*

. . . . Il mondo irrompe
Dal crepuscolo incerto in cui si chiuse
E si levano al ciel dalla foresta
Le mille voci della vita....

Cessate le febbri del pensiero, svanite le acri memorie del mondo reale, Fausto parla così nel suo possente risvegliarsi alla festa del sole. Ma per il povero artista che un giorno tracciò sul rame questa sua dolce rimembranza delle Alpi, le voci della vita si cambiarono da quasi tre anni nel cantico della tomba.

Egli sparì all'improvviso; — cadde come fulminato — ed era fortissimo, pieno di volontà, pieno di intelligenza. Passò violentemente dal bacio dell'arte al bacio della morte.

Gli amici accompagnarono esterrefatti quella bara al camposanto. Poi sottentrò la certezza della sciagura e l'alta malinconia.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA.
Luigi ROCCA.

Gerente Avv. Luigi Rocca.

Torino, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3 e Lagrange, 7.

Ger.° Induno dip. *Torino, Lit. F.lli Doyen. 1873.* *A. Timò Lit.*

CAPITOLO PRIMO

Niccolò Barabino dip.

C. Turletti inc.

MORTE DI PAPA BONIFAZIO VIII

Carlo Lovera imp.

Edoardo Perotti inc. *Carlo Lovera imp.*

IN MONTAGNA

L' ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

LEONARDO

SCULTORE E PITTORE

(Continuazione V. Dispense I. e II.)

II.

IL PITTORE

VII.

Le maniere del Vinci, chi non voglia assottigliare, può ridurle a due: la prima fiorentina finch'egli rimase a Firenze, che fu forse sino al 1483; la seconda lombarda. Ma queste due maniere si mischiano insieme, e sentono la influenza di parecchie altre qua e là. Quando dipingeva su tavola con meticoloso e graziosissimo pennello il bel profilo di donna, ch' è all'Ambrosiana e fu battezzato per Beatrice d'Este, ma forse è Bianca Maria Sforza sposa di Massimiliano imperatore, Leonardo pareva tuttavia un fiorentino crudetto, e già sentiva un poco del milanese, con un forte sapore della scuola fiamminga de'fratelli van-Eyck. Dall'altra parte, quando Leonardo a Roma fece per incarico di Leone X una Santa Famiglia in mezze figure con dentro, pare, Filiberta di Savoia, tanto s'accostò allo stile dell'Urbinate, che dovette, al dire di Venanzio da Pagave, per iscansare gli equivoci mettervi la sua cifra. Ma questo quadro della galleria imperiale di Pietroburgo pare autentico e meraviglioso a qualcuno, mentre a certi altri non pare nè di Leonardo, nè bello. Enrico Beyle nella sua *Histoire de la peinture en Italie* dice che quel dipinto *est ce que Léonard a jamais fait de plus beau: aussi est-il sublime;* il Viardot nei *Musées d'Allemagne et de Russie* afferma ch'è un'opera dove tutto apparisce *laid, disgracieux, grimaçant;* il Clément non lo crede di Leonardo, senza dire perchè: tante teste tanti pareri. Quando il Vinci andò di Firenze a Roma con Giuliano de'Medici per assistere alla incoronazione di Leone X, Raffaello Sanzio aveva già dipinto la Galatea nella Farnesina, la Disputa del Sacramento, la Scuola d'Atene, il Monte Parnaso, l'Eliodoro, il Miracolo di Bolsena, e stava dipingendo la Storia d'Attila e della Scarcerazione di San Pietro: aveva trent'anni. La valentia del giovine pittore e la sua fama possono avere attratto al suo stile il Vinci, benchè già questi gli fosse stato maestro d'esempio. Ma se Leonardo, che era giunto in Roma alla fine

del 1514 e che alla fine del 1515, prima di andare in Francia, era già a Pavia ed a Bologna con re Francesco, avesse in pochi mesi eseguito per il papa un quadro, il papa non si sarebbe condotto a dire che Leonardo *non era per far nulla,* dacchè innanzi di cominciare l' opera si metteva a stillare erbe per inventare vernici.

I critici mettono, senza colpa, la loro vanità nell'affermare dove gli altri dubitano, o nel dubitare dove gli altri affermano: ed ecco perchè a ogni tratto si sente di un quadro regalato a Leonardo o rubato a Leonardo. Carlo Blanc, per esempio, che è quello che scrisse il più assennato studio sul Vinci, stampò anni addietro con grande sicurezza che un *San Sebastiano*, venduto a Parigi per sessantamila lire all'Imperatore di Russia, era proprio di Leonardo. Sarebbe un altro nudo dipinto da lui; ma se la Leda ignuda dell'Aja è parsa al Rumohr un po' fiacca nella maniera ed al Passavant pesante nel disegno, questo San Sebastiano nudo, che dovrebbe figurare un cavaliero milanese legato ai rami dell'albero con i nastri della sua bella e trapassato il fianco da tre freccie, può parere molle, sdolcinato e aggraziato.

Un giorno il cardinale di Fesch, passeggiando nelle vie di Roma, vede in una bottega di rigattiere una tela con un San Girolamo in penitenza, il quale in luogo del capo aveva un buco rettangolare: corre a casa, piglia una testa, ch'egli possedeva da un pezzo, la adatta al buco appuntino, ed ecco il San Girolamo in chiaroscuro del museo Vaticano, opera di Leonardo.

Dall'altra parte v'ha chi crede, il Rumohr fra gli altri, che la *testa di Medusa*, di cui parla il Vasari e che si ammira nella galleria degli Uffizi a Firenze, non sia altro che una copia abbastanza recente; e il Clément dice di dubbia autenticità il ritratto del Vinci che, sotto vetro, sta nella medesima galleria, e quello detto *la Monaca,* forse di Ginevra d'Amerigo Benci, che sta nelle sale di Pitti. *La Madonna delle bilance* del Louvre, il Waagen la dà a Marco d'Oggiono, il Passavant al Salaino, ed il Mündler a Cesare da Sesto. Una *Sacra Famiglia* del Louvre è girata dal Waagen a Pierin del Vaga. Un *Gesù bambino in braccio alla Madonna,* del Louvre, è donato dal Waagen ancora a Pierin del Vaga, ma il Mündler lo crede una delle ultime cose del Luino, quando già sentiva l'influenza della scuola romana. *La Madonna delle roccie,* del Louvre, pare al Passavant ed al Waagen una copia. *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino*, del Louvre, va restituita, secondo il Delécluze al Luino, secondo l'abate Aimé-Guillon ed il Waagen ad uno degli allievi del Vinci. Il *Bacco,* del Louvre, è attribuito dal Waagen ad uno scolaro, col paesaggio dipinto dal Bernazzano; il Passavant crede che prima fosse un San Giovanni Battista, trasformato in Bacco con l'aggiunta dei pampini e del tirso, e il Quinet osserva che, se è un Bacco, spia nella solitudine il primo germe delle cose, il bisbiglio della natura nascente, e ascolta nell'antro dei ciclopi il mormorio inebbriante degli Dei, e se un San Giovanni mostra l'avidità infinita dello spirito nuovo, che cerca la scienza, ed esclama: l'ho trovata. Insomma: *Bacchus ou Saint Jean, n'importe.* E al Louvre c'è un vero *San Giovanni Battista* di Leonardo, del quale l'Houssaye scrive: *Si ce saint Jean-Baptiste ne tenait pas une croix, on dirait d'un jeune Bacchus criant Évohé à Jupiter, après sa première vendange.* È bizzarra! *Saint Jean ou Bacchus, n'importe.* Il *ritratto di Carlo d'Amboise,* del Louvre, ovvero sia il Ciamonte, maresciallo di Francia, che fu creduto già un Carlo VIII, poi un Lodovico XII, è stimato dal Passavant opera di Boltraffio, dal Mündler opera di Andrea Solario. Le *Erodiadi* leonardesche, che sono sparse in varii luoghi, rapite alla paternità di Leonardo diventarono figliuole del Solario, di Cesare da Sesto, del Boltraffio e via via. Un *ritratto* della Galleria di Dresda si conobbe lavoro dell'Holbein. Il *fresco di Sant'Onofrio* fu dato da qualcuno in presente a Lorenzo di Credi, e la *Madonna di Vaprio* fu porta dal Passavant a Francesco Melzi. La *Vanità e la Modestia* di galleria Barberini, e le altre due riproduzioni, hanno arricchito in questi ultimi anni la fama del Luino e del Salaino.

Qui ci fermiamo, perchè intorno ai tantissimi quadri attribuiti a Leonardo, ci sarebbe da sciorinare una litania interminabile di dubbii e di sospetti: i quali, quanto più si studia una cosa, tanto più si affacciano alla mente; e così accadde al Rigollot, che pubblicò un Catalogo delle opere di Leonardo da Vinci; accadde anche al D'Adda, che scrisse il solido lavoro, già citato, su Leonardo incisore, e gli porta via una ad una le incisioni del trattato *De divina proportione* di Fra Luca Paciolo, del *Trattato di scienza d'arme*, pubblicato a Roma nel 1553, e tutte le altre, dandole piuttosto al Verrocchio, al Mantegna, al Pollaiuolo, al Francia, salvo due, un profilo di donna e i quattro cavallini, di cui s'è indietro toccato, concludendo che non c'è nessuna incisione nè in rame, nè in legno *sicura* del Vinci, e che non è vero ch'egli portasse quest'arte a Milano. Circa i disegni, che sono sparsi nel mondo col nome di Leonardo, chi volesse registrarli, nonchè vagliarli, più facilmente conterebbe le stelle del firmamento.

Però vogliamo toccare di quel solo cartone, che, appena finito, fece maravigliare tutti gli artefici fiorentini, e correre alla stanza del Vinci uomini e donne, giovani e vecchi, *come si va*, dice il Vasari, *alle feste solenni.* Leonardo, pigliasse o non pigliasse l'idea dal Masaccio, che aveva già messo la Vergine a sedere sulle ginocchia di Sant'Anna, dovette lungamente ed

amorosamente accarezzarla, perchè ci restano di lui tuttora molti disegni, dov'è schizzata la composizione con varii atti delle figure, e diversi particolari di teste, membra e panneggiamenti. Un passo più in là nella morbida soave grazia, e Leonardo in quel suo gruppo di Maria con la madre, del Putto col pecorino, lieti in mezzo ad un paese allegro, sarebbe caduto in ciò a cui la sua raffinatezza lo faceva alle volte propenso, nell'aggraziato. Si capisce che questo cartone dovesse piacere a re Francesco, tanto le due donne sono leggiadre e sorridenti in atto di lusinga pudica; ma Leonardo cominciò forse il quadro nella villa che il re gli aveva donato a Cloux presso Amboise, e, svogliato oramai ed infermo, non lo finì. Il cartone, che ora è nella galleria della R. Accademia di Belle Arti di Londra, venne, dopo morto Leonardo, in Italia, e fu posseduto un pezzo da Aurelio Luini, figliuolo di Bernardino.

VIII.

Quante opere di Leonardo smarrite, fra quelle che cita Giorgio Vasari! Il cartone di Adamo ed Eva quando peccano nel paradiso terrestre, dove c'era un prato di erbe infinite, con un fico e un palmizio e molti animali, che facevano andare in visibilio lo scrittore d'Arezzo. La rotella del contadino, su cui Leonardo, ridottosi nella stanza in compagnia di serpi, grilli, ramarri, lucertole, nottole e locuste, e statovi tanto che il puzzo ammorbava, bench' egli, infervorato nell'arte, non lo sentisse, dipinse un animalaccio orribile, il quale spaventò ser Piero da Vinci, e da questo fu per cento ducati venduto a certi mercanti, i quali lo rivendettero per trecento al duca di Milano; e così gli Sforza conobbero l'artefice fiorentino. La Madonna della caraffa, che stava appresso a papa Clemente VII, e in principio di questo secolo ancora si vedeva in Roma nella galleria del palazzo Borghese. Il disegno del Nettuno, dove il mare era tutto turbato, ed il carro tirato da cavalli marini, con le orche intorno ed i noti. Un Angelo con un braccio alzato e in iscorto, che stava nel palazzo di Cosimo de'Medici. La Natività, che Gian Galeazzo mandò all'imperatore. Uno de'due quadretti, fatti in Roma per Baldassare Turini. Finalmente, lasciando indietro le cose minori, il cartone della battaglia d'Anghiari.

Troviamo ancora in faccia qui l' uno all' altro Michelangelo e Leonardo. L'uno e l'altro ebbero incarico da Pier Soderini, allora gonfaloniere di Firenze, di dipingere una delle pareti della gran Sala del Consiglio, l'architettura della quale era stata ordinata secondo il loro giudizio; l'uno e l'altro condussero i cartoni dell'opera, i quali destarono infinitissima ammirazione, e furono studiati da Raffaello, da Andrea del Sarto, da Pierin del Vaga, da tutti gli artefici che vivevano in quei dì o poco dopo; l'uno e l'altro cominciarono a disporre la pittura; l'uno e l'altro la lasciarono in tronco. I cartoni dell'uno e dell'altro sono andati dispersi, e oramai per avere un'idea di quelle opere bisogna contentarsi delle vecchie descrizioni e di pochi ricordi, certo incompiuti e fallaci. Michelangelo scelse un soggetto in cui potesse ragionevolmente sfoggiare que' suoi terribili muscoli; facendo de' soldati, i quali, mentre si bagnano nel fiume d'Arno, sentono i nemici avvicinarsi, e fanno per vestirsi e per armarsi in gran fretta. C'era un vecchio, tra gli altri, che aveva in testa per farsi ombra una ghirlanda di ellera, il quale s'affaticava per mettersi le calze, che per avere le gambe umide dall'acqua non potevano entrargli; ed oltre che si vedevano — dice il Vasari — tutti i muscoli e nervi della figura, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto pativa, e che egli si adoperava fino alle punte dei piedi. Chi lo sa? può darsi che Leonardo da Vinci pensasse a cosiffatti lussi di scienza anatomica, nel dettare questo periodo acerbo: *Alcuni per parere gran disegnatori fanno i loro nudi legnosi e senza grazia, che paiono al vederli un sacco di noci più presto che superficie umana, ovvero un fascio di ravanelli più presto che muscolosi nudi.* Ma Leonardo medesimo cadeva in un eccesso di studio anatomico quando per preparare il disegno della battaglia d'Anghiari schizzava certi uomini scorticati, che combattono a cavallo o fuggono o cascano a terra; e certo nel rivestire di corazze, di gambali, di celate quelle figure meno che ignude, dovette accorgersi che gli uomini vestiti di ferro cavalcano e si atteggiano in tutt'altro modo da quel che facciano gli sciolti e leggieri.

La descrizione lasciataci dal Vasari di questa storia di Niccolò Piccinino non s'acconcia punto ai ricordi disegnati, incisi o dipinti, che ci restano del cartone; i quali si riducono a tre: un intaglio dell'Edelink, che pare fatto sopra un disegno infiammingato e liberissimo del Rubens; una litografia pubblicata dal Bergeret, pittore francese, la quale probabilmente non è altro che una contraffazione moderna o vecchia; finalmente un dipinto in tavola non finito, registrato il 1635 nell'inventario della Galleria di Firenze, e ritrovato anni addietro nei magazzini di Palazzo Vecchio — dipinto che non può essere di Leonardo, ma dal quale furono cavate una fiacca incisione dell'*Etruria Pittrice*, che dice essere tolta da un'antica copia del cartone, esistente in casa Rucellai, ed un'altra incisione, che mostra la data del 1558.

Ci resta bensì una lunga nota storica di Leonardo sulla battaglia d'Anghiari, dove si vede l'ingegno del pittore, che già nello scrivere fantastica il quadro. *Il Patriarca la mattina di buon'ora montò su un monte per iscoprire il paese, cioè colli, campi e valle irrigata da un fiume, e vide dal borgo a San Sepolcro venire Niccolò Picenino con le genti con gran*

polvere. — Scopertolo, tornò al campo delle sue genti e parlò loro. Parlato ch'ebbe pregò Dio a mani giunte, con una nuvola dalla quale usciva S. Pietro, che parlò al Patriarca. — Nella prima schiera Francesco figliuolo di Niccolò Picenino venne il primo ad investire il ponte, ch'era guardato dal Patriarca e fiorentini. — Qui segue la descrizione vivace del combattimento: come il nemico è cacciato, come si rifà, come il ponte è preso e perduto, e più volte ripreso e tornato a perdere: come il Patriarca mandò per disordinare il nemico gran moltitudine di gente con Niccolò da Pisa innanzi e Napoleone Orsino, *giovane senza barba,* e come, investiti dal Piccinino, i Fiorentini sarebbero iti in fuga, se il Patriarca non si fosse cacciato in mezzo e con parole e fatti non avesse ritenuti i capitani. Finalmente Niccolò ripiega e i nemici fuggono via e se ne fa una gran strage. *Durò il fatto d'arme sino al tramontare del sole, e 'l Patriarca attese a ritirare le genti e seppellire i morti, e ne fece un trofeo.* Ma Leonardo andò restringendo il concetto della sua battaglia, sino a ridurlo ad un gruppo di cavalieri che pugnano intorno ad una bandiera. Ed ebbe per quel tanto lodato lavoro molti fastidii, lasciando stare la concorrenza col Buonarroti, di cui l'opera da molti era lodata anche più.

Pier Soderini scriveva il dì 9 dell'ottobre 1506 a Giafredo Ciardi: *Leonardo da Vinci non si è portato come doveva con questa repubblica, perchè ha preso buona somma di denaro e dato un piccolo principio a una opera grande che doveva fare.* Aveva fiorini 15 larghi in oro al mese per il lavoro del cartone e delle dipinture; e il Comune, oltre le spese di ponti, ordigni, olii, colori, gli pagava l'aiuto di due artefici, Antonio di Biagio e Fernando spagnuolo, e il garzone che macinava. In dieci mesi Michelangelo aveva compiuto il cartone; Leonardo quasi due anni vi impiegò, principiando anche a dipingere sul muro a olio, con una sua composizione di gesso, pece greca, olio di linseme e biacca alessandrina, per modo che, andato innanzi un poco, dovette smettere, tanto la pittura pigliava male. E nondimeno, scorsi otto anni, si pagava un legnaiuolo per difendere con un assito *le figure dipinte di mano di Leonardo da Vinci.* Poco dopo erano tutte perite.

IX.

Nello stesso modo il *Cenacolo* s'è infracidato, e si sono infracidati ancora più i ritratti del duca Lodovico, della duchessa e de'lor figliuoli, che Leonardo dipinse ad olio a'fianchi della Crocifissione del Montorfano nello stesso refettorio delle Grazie — que'ritratti che il Bossi, contro le ragioni dell'arte e della critica, congettura dipinti dallo stesso Montorfano, e che il Vasari, il quale li aveva visti, dice condotti *divinamente.* Leone X aveva un po' di ragione. Codesta smania di nuove perfezioni nelle mestiche e nei colori fu il gran malanno di Leonardo pittore. Oltre a ciò nota il Vasari, che Leonardo « cercava neri che ombrassino e fossino più scuri degli altri neri, per fare che 'l chiaro, mediante quegli, fussi più lucido; ed infine riusciva questo modo tanto tinto, che non vi rimanendo chiaro, avevon più forma di cose fatte per contraffare una notte, che una finezza del lume del dì: ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovar il fine e la perfezione dell'arte ». Leon Battista Alberti, il quale scriveva il *Trattato della Pittura* un bel pezzo prima che Leonardo dettasse i suoi *Precetti,* non aveva torto di desiderare che *il bianco e il nero si facesse di quelle perle di Cleopatra, che ella inteneriva coll'aceto, acciocchè i pittori ne diventassero più avari.* Intorno a quella certa oscurità di Leonardo è curioso questo avvertimento, sul quale ritorna con diverse parole in altri luoghi delle sue note: *Pon mente per le strade sul fare della sera a'visi di uomini e di donne, quando è cattivo tempo quanta grazia e dolcezza si vede in loro. Adunque tu, pittore, averai una corte accomodata coi muri tinti di nero con alquanto spazio di tetto sopra esso muro, e sia larga braccia dieci, e longa vinti, ed alta dieci, e quando la cuopri con tenda sia sul far della sera per ritrarre un'opera, e quando è o nuvolo, o nebbia; e questa è perfetta aria.*

Tale modo leonardesco di fumeggiar le figure fece dire al vecchio Arluno in quel suo manoscritto *de Bello Veneto,* ch'è serbato all'Ambrosiana, e dove le pompe e le voluttà di Lodovico il Moro sono dipinte al vivo: *Leonardum pictorum mollissimum.* Senza Leonardo forse non ci sarebbe stato Fra Bartolomeo di San Marco, nè il Correggio. Preparava di bruno il fondo; modellava, massime le carni, con tinte neutre, poi morbidamente finiva a velature. Il maraviglioso tondeggiamento e rilievo non era in altro che nella profondità del chiaroscuro — profondità nella scienza, e profondità, qualche volta soverchia, nella fattura. Non colpi di pennello, non bravería di esecuzione: come l'artefice non vuole rivelare nelle sue figure l'animo proprio, così sembra che voglia anche nascondere la propria mano. Ha da trionfare nelle espressioni e nelle forme la sola natura. Ma come il pittore vi si caccia dentro, come ne ricerca le viscere, come ne riproduce con la superficie il fondo, con la materia lo spirito!

Si discorre di Leonardo quando fu proprio lui; giacchè, mentre stava in Firenze, il suo modo era impacciato dagl' innumerevoli e troppo seducenti esempii dei predecessori e dei coetanei. Il Masaccio, che insegnò a tutti, era morto giovine di ventisett'anni, ventiquattro prima che Leonardo nascesse: ma l'anno in cui Leonardo nacque, il Donatello aveva sessan-

tasei anni; Leon Battista Alberti quarantasette; Fra Filippo Lippi quaranta; Domenico Grillandaio, che il 1480 dipingeva il suo Cenacolo nel refettorio d'Ognissanti, tre; Sandro Botticelli cinque; Piero della Francesca, detto il *monarca della pittura* dal Frate Luca Paciolo amico del Vinci, trentadue; Lorenzo Ghiberti, il quale appunto nell'anno 1452 metteva su a San Giovanni la seconda porta *del Paradiso*, settantaquattro; il beato Angelico sessantacinque, e cinquantacinque quel Paolo Uccello, del quale la moglie si lagnava, dicendo ch'e' stava tutta la notte allo scrittoio intorno alle cose di prospettiva, e quando ella lo chiamava a dormire egli rispondeva: *Oh, che dolce cosa è questa prospettiva!*

Nell'angelo che Leonardo fece per il Battesimo di Cristo del suo maestro Verrocchio, e fu cagione che il Verrocchio, vedendo un giovane dipingere meglio di lui, non volle più toccare pennelli; nell'Adorazione dei Magi, che sta nella galleria fiorentina, opera sbozzata, e nella quale Luigi Ferri, in un suo bello studio sulla estetica di Leonardo, guardando alle rovine di antichi edificii ed ai cavalieri combattenti nel fondo, vede un'allegoria della caduta del mondo pagano; in alcuni altri dipinti, che risalgono ai primi trenta o trentadue anni della vita di Leonardo, tra i quali forse la Vergine col Putto, di lord Norwick, affermata *autenticissima* dal Waagen, Leonardo con qualche segno suo proprio è pur tutto fiorentino. Venuto a Milano, continuò per un tratto e ripigliò di quando in quando la maniera giovanile. Così fece nel ritratto del Louvre, battezzato la *belle Féronnière*, amante di Francesco I, la quale è forse la bella Lucrezia Crivelli, amante del duca Lodovico: ed è peccato che il ritratto di una seconda amante del duca, la Gallerani, sia andato, come parecchie altre opere attribuite dal Lomazzo, dal Lanzi e da altri al Vinci, smarrito.

X.

Prima che Leonardo venisse a Milano, nell'arte lombarda si sentiva un pochetto del tedesco, poichè lo Squarcione, che aveva più del tedesco che dell'antico, tornato da' suoi viaggi aprì in Padova, dov' era nato nel 1394 e dove morì nel 1474, una scuola di pittura, frequentata sino da centotrentasette allievi, tra i quali un contadinello, il Mantegna, che, come Giotto, pascolava prima gli armenti, e alquanti giovani di Lombardia. Certo la influenza della vecchia scuola padovana è evidente nella vecchia pittura ed anche nella vecchia scultura lombarda.

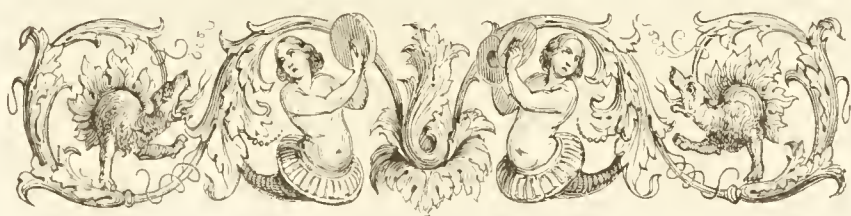
Se non che l'arte lombarda aveva subìto a brevi intervalli di tempo due influenze toscane, innanzi alla leonardesca: quella di Giotto e di Balduccio prima; poi quella di Masolino da Panicale, che dipingeva a Castiglione d'Olona tra il 1428 ed il 1435, quella di Michelozzo Michelozzi, scultore e architetto, che fece nel 1462 la cappella Portinari o di San Pietro Martire a Sant'Eustorgio, quella di Antonio Averulino o Filarete, scultore e architetto anch'esso, che alzò l'ospedale maggiore in Milano, e morì intorno al 1465. Queste non furono le sole opere di questi artefici fiorentini, nè questi furono i soli a operare i primi settant'anni del secolo decimoquinto in Lombardia. Alcuni diventarono anzi lombardi, come Bonifacio Bembo da Valdarno, che si diceva cremonese. Diede i soggetti per i dipinti del castello di Pavia e ne previde la spesa in 7880 ducati, circa 600,000 lire delle nostre; fece i ritratti di Galeazzo Maria e della duchessa, lagnandosi di avere dovuto, per desiderio dei principi, gettare tempo e danaro a mutarne gli abiti; fu prediletto pittore di Bianca Maria nella città prediletta da Bianca, in Cremona; forse lavorò nella Cappella Portinari di Sant' Eustorgio con Vincenzo Civerchio.

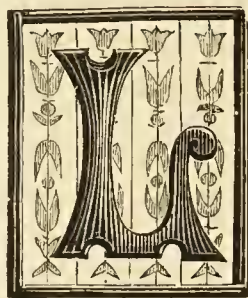
Questo Vincenzo Civerchio cremasco, può essere che fosse allievo di Vincenzo Foppa. Il Foppa teneva una scuola a Brescia, e aveva, già vecchio, un assegnamento dal Comune, con la proibizione di mettere, senza consenso, piede fuori della città e di accettare allogazioni. Il Lomazzo possedeva un'opera di lui sulla pittura, sulla quadratura del corpo umano e su quella del cavallo, con ischizzi a penna, ed affermava che Alberto Durer portò via al Foppa la *Simmetria del corpo umano*. Questi pittori lombardi erano volentieri precettisti. Troso da Monza, che nel 1490 fu chiamato dal duca Lodovico con molti altri pittori a ornare di storie la sua residenza del castello di Porta Giovia, e fu pittore di grottesche, di facciate di case e architetto, dettò, dicono, precetti. Erano Bernardi e di Treviglio tutti e due, il Butinone e lo Zenale, e fecero insieme nel loro paese quella bellissima ancona della chiesa di San Martino, che dinanzi al notaio del comune si obbligavano nel 1485 a dipingere su buona tavola, con oro, azzurro ed altri colori fini, per lire imperiali mille; ma nel 1507 non erano ancora totalmente pagati. Tutti questi pittori, compreso Ambrogio Fossano, detto il Bergognone, e gli altri lombardi di quella età, ora sono quasi arcaici, ora sono proprio moderni. Alcuni vissero un gran pezzo, e stettero a cavallo dell'anno in cui Leonardo venne in Lombardia. Lo Zenale, per esempio, morì nel 1526 di novant'anni, sette dopo la morte del Vinci, e forse fu scolaro del Bramantino milanese, il quale col suo nome cresce il fastidiosissimo garbuglio di questo periodo dell'arte lombarda. Esso Zenale prima si compiacque nelle dorature, nelle durezze, nelle tinte intiere, nelle pieghe cartacee, nelle barbe e ne' capelli fatti a pelo a pelo; ma poi venne al modo abbastanza vigoroso e largo del quadro di Brera, dove, accanto a certi santi, dipinse le figure di Lodovico il Moro e di Beatrice coi loro due figliuoli.

Leonardo giovò certamente agli artefici che prima di lui avevano allogazioni e fama nella corte degli Sforza e nelle città di Lombardia; ma, pronto a cogliere il buono dappertutto, egli che si destava a nuove invenzioni guardando le forme dei nuvoli e le macchie dei muri, badò dal canto suo all'esempio di quegli artefici e ne fece suo pro. L'arte lombarda non era garbata, non era dilicata, non era soavemente affettuosa come la fiorentina; ma già aveva portato bene innanzi quelle virtù, che Leonardo condusse a perfezione: l'imitazione intelligente della natura, la dignità del comporre, il forte aombrare e il rilievo, i tipi maschii delle figure e de' volti, persino l'ombra di quel sorriso femminile, che poi mosse le labbra di monna Lisa.

Paolo Giovio termina la sua corta biografia del Vinci, scritta verso la metà del millecinquecento e già citata due o tre volte da noi, dicendo che Leonardo non lasciò dopo di sè, fra tanti giovani che stettero sotto la sua disciplina, nessun celebre allievo: *nullum celebrem discipulum reliquerit*. La sentenza è duretta, massime per Cesare da Sesto. Quanto al veneto Lorenzo Lotto, il grande pittore di ritratti, non fu mai scolaro di Leonardo, benchè molti abbiano voluto vederlo in quella nota, che l'anno 1505 il Vinci gettò sulla carta: *Martedì sera a dì* 14 *d' aprile. Venne Lorenzo a stare con mecho: disse essere d'età d'anni* 17; ma si sa che cinque anni prima il Lotto era già pittore.

Così certi lodatori di Leonardo s' affaticarono a dargli dei discepoli, ch'egli non potè avere; tanto erano dolenti che dalla stanza del perfetto artefice, del nuovo ragionatore, del fondatore di un'Accademia, non fossero usciti allievi di forte e libera maniera. Ma senza le opere di lui forse non ci sarebbe stato Andrea Solari; e forse allo stupendo pennello di Bernardino Luino, più spedito — troppo spedito alle volte, — più vario di quello dello stesso Leonardo, sarebbe mancato molto delle sue virtù di nobiltà e di grazia. Un milanese, uno solo, fino all' ultima sua opera, che condusse fu nel 1535, resistette animosamente cocciuto alle lusinghe della maniera leonardesca: fu quell'alto, casto, fermo ingegno di Ambrogio Fossano, il quale non era da Fossano, ma da Milano, non fu Borgognone, ma il *Bergognone*, e mentre si merita una bella gloria per i dipinti che fece, e non l'ha, la ha invece per la facciata della Certosa di Pavia, che non fece.

CAMILLO BOITO.

RESTAURI

DELL' ANTICA BASILICA DI S. FRANCESCO IN ASSISI

L'importante quistione del restauro della Basilica di S. Francesco in Assisi, che ha suscitato così vivo interesse nei dotti e negli artisti, dopo di essersi fatto strada con polemiche e discussioni attraverso a molti organi della stampa periodica, è pervenuta lo scorso mese insino all'aula del Parlamento. Egli è con intima soddisfazione, che si è riconosciuta assunta in questa vertenza dal Governo rimarchevole premura per la conservazione de' patrii monumenti. Questa necessità vuole essere richiamata con energia in petto degli Italiani mentre da molte parti della penisola si elevano generosi reclami in vista di imminenti o già deplorati deperimenti di pregiabilissime antichità, che danno risalto al patrimonio della nazione, per il culto delle quali, specialmente col ripetersi di splendide pubblicazioni, riceviamo dagli stranieri ben di spesso assai significanti ammaestramenti, costretti a rendere giustizia alle recenti opere soprattutto di Perkins, di Mantz, di Passavant e di Förster, di Beulé ed altri non pochi i quali hanno precorso in casa nostra la via, che dover nostro sarebbe stato di battere.

Nella tornata del 9 febbraio del corrente anno, portato nella Camera dei Deputati in discussione il capitolo delle *spese di riparazione* pel bilancio della Pubblica Itsruzione, l'onorevole Ministro comm. Scialoia, prendendo la parola intorno alle osservazioni mosse sul tempio di S. Francesco d'Assisi, si è espresso in questi termini:

« Quel grandiosissimo monumento è uno di quelli che attira a sè principalmente l'attenzione del Ministero della Pubblica Istruzione. Basterebbero a comprovarlo le spese fatte, e le somme anche recentemente destinate per riparazioni importanti. Chiunque poi si conduce in Assisi potrà godere di uno spettacolo bellissimo, ed è quello di vedere restaurate dal Botti molte pitture le quali erano quasi scomparse.

« Veramente è prodigioso quello che nel tempio di S. Francesco d'Assisi fa quel valentissimo artista, che, a ragion d'onore, intendo qui nominare. Il Botti non adopera nè colori nè pennelli: ed intanto, assicurando l'intonaco al muro e ravvivando i colori per quella parte che non è interamente perduta, o perchè l'intonaco è solo in parte caduto, o perchè il colore non è del tutto sparito, li riduce in modo che sembrano adesso usciti dal pennello dell'artista. Or bene, o signori (e questa sia risposta anticipata all'osservazione che oggi si fa in quanto ai sedili di legno di *San Francesco*), quando il Botti entrò in Assisi, siccome avviene che tutte le cose nuove debbano incontrare ostacoli, ebbe persino minaccie, non dirò quali, ma certo assai dolorose, affinchè non continuasse nell'opera sua.

« Il Governo ha resistito, ed oggi tutti ammirano, tutti applaudono perchè veggono gli effetti.

« Io spero che il Governo quando abbia presa, come sta fa-

cendo, con molta ponderazione e col consiglio di persone intelligenti dell'arte, una determinazione dalla quale non verrà per niente alcun danno, alcun guasto ai sedili a cui ho accennato (poichè dico nettamente che, se mai avesse a derivarne guasto a quell'opera per se stessa pregevole, nessuna determinazione sarebbe presa), quando si sarà, ripeto, stabilito in modo evidente la convenienza di trasportare quei sedili dalla chiesa, dove furono nel 1501 collocati, quasi come mobili, perchè staccano circa 65 centimetri dal muro, spero che applaudiranno tutti coloro che oggi si oppongono. I quali si distinguono in tre ordini, cioè quelli sempre infastiditi di qualsiasi cosa si faccia; quelli veramente convinti la cosa non essere secondo la ragione dell'arte; e finalmente quelli che vorrebbero far credere che il Governo italiano è un vandalo, e guasta e distrugge ogni cosa. Ma con tutto ciò, avendo io studiata la cosa direttamente, col sussidio di persone dell'arte, e sul parere del Consiglio superiore, posso bene sperare e tengo per fermo che, persistendo, tutti coloro i quali vedranno dopo quel monumento, applaudiranno alla risoluzione del Governo.

« E me ne accertava ultimamente quando, andando a riscontrare molte opere fatte intorno ai monumenti in Italia, apriva il libro del D'Agincourt; il quale, dando appunto l'immagine della chiesa superiore di San Francesco d'Assisi, restaura l'altare, ricollocandolo nel centro dell'abside a crociera dove deve essere, dove era, dove armonicamente solo può stare, spogliandolo delle linee della crociera medesima, dove oggi certamente, anche senza essere intendenti d'arte, si vede che è un deplorevole sconcio. Ora, non si può portare l'altare là dove era, là dove il D'Agincourt lo disegna quantunque non vi fosse, senza che il coro di legno che occupa quattro metri sulla crociera non sia rimosso. Oltre di che questo coro di legno riempie i fasci delle colonnine, le quali vanno sino al suolo; di più fa perdere l'idea vera, il vero concetto della chiesa superiore.

« Io convengo perfettamente coll'onorevole Monti che in Italia ci sono alcuni grandi monumenti, come la Certosa di Pavia, per esempio, che, essendo opera di diversi tempi, di diversi artisti, sono appunto un aggregato di cose diverse; ma non è questo il caso della chiesa superiore di Assisi; anzi nella chiesa superiore d'Assisi, e questo è uno dei suoi principalissimi pregi, noi abbiamo un monumento sorto tutto in pochissimi anni, poichè fu consacrata quella chiesa nel 1245 e cominciata quando morì San Francesco nel 1226. È dunque un monumento fatto con un unico concetto artistico, e si può tenere come modello appunto per l'accuratezza del lavoro e l'unità del concetto. La quale non è rotta che dai sedili di cui si tratta, pregevoli per se medesimi, ma non congiunti ad un lavoro pregevole di altro tempo. E che non sieno opera del tempo, lo dice l'essere essi un vero mobile soprapposto.

« Ora, ripeto, quando questo mobile soprapposto, sarà remosso insieme ad altre cose per nulla artistiche, come l'organo e l'altare di legno, e sarà questa crociera rimessa come era prima e l'altare collocato nel mezzo, noi avremo veramente restaurata la chiesa superiore di San Francesco d'Assisi, ed invece di essere chiamati vandali, saremo chiamati benemeriti dell'arte. »

Alle obbiezioni mosse quindi dal deputato Coriolano Monti, rispondeva ancora, chiudendo la discussione, il competente Cavalletto colle parole che seguono:

« L'onorevole Monti crede che sia un vandalismo il rimuovere gli stalli del coro della chiesa di San Francesco di Assisi, ma quegli stalli furono aggiunti posteriormente senza necessità, e sono colà un vero ingombro e non armonizzano col tempio. Essi sono bensì un'opera pregevolissima d'arte, ma potranno essere disposti più opportunamente e convenientemente in altro sito.

« Quando essi saranno tolti di là, il celebre tempio riapparirà in tutta la bellezza del suo tipo architettonico originario.

« Non c'è vandalismo in quel ristauro. Con questo ritornasi il tempio alla purezza semplice e sublime del suo tipo antico. »

Per dare un'idea chiara ai nostri lettori della disposizione degli stalli, che sono il perno della questione, presentiamo il Disegno della pianta gentilmente comunicatoci dallo stesso cav. Botti, il quale ci fa consapevoli che la remozione finalmente ordinata si farà mediante trasporto degli stalli nella gran sala detta *dei Musici* dello stesso ex-convento, modificata in guisa che i medesimi senza soffrire il più leggero deperimento ritornino a comparire nel ricollocamento in quella stessa disposizione che venne loro data dall'esimio artefice Sanseverinate.

Le linee punteggiate nel disegno, indicate col numero 4, segnano la giacitura attuale degli stalli; il numero 1 il trono papale; il numero 2 gli antichi stalli marmorei, di cui si dirà in appresso; il numero 3 le antiche porte nascoste dagli stalli attualmente; il numero 5 il posto primitivo dell'antico altare; il numero 6 l'antico gradino del presbiterio, oggi distrutto; il numero 7 finalmente l'area occupata dall'antico altare rimosso nel 1501 per collocare gli stalli.

Ci gioverà a dare con maggior chiarezza una giusta idea del modo nel quale vuole essere ordinato il restauro per ripristinare nella sua forma caratteristica il tempio, il qui riferire le indagini fatte sul luogo dall' esimio archeologo G. B. Cavalcaselle, che fanno seguito alla sua lettera da noi pubblicata nella Dispensa di novembre 1872 a pag. 166, 167. Riportiamo a questo oggetto le considerazioni da lui pubblicate di recente nel *Corriere dell'Umbria* per dimostrare che nella chiesa superiore di S. Francesco vi dovevano essere ai lati del trono papale seggi di marmo.

« Io non ho mai veduto che ai lati del trono papale di marmo nelle antiche Basiliche siano stati collocati dei seggi di legno. Tali seggi non ho mai veduti prima della seconda metà circa del secolo XV, mentre ognuno sa che la chiesa di Assisi è stata costruita nella metà del secolo XIII.

« Quanto alla forma dei seggi marmorei è cosa questa che si sarebbe studiata, si disse, dopo che fossero stati tolti gli stalli del Sanseverinate (dell'anno 1501) a fine di rimettere al suo posto primitivo l'antico altare di marmo nel centro della crociera. Codesti stalli sono ora confitti nel moderno pavimento a mattoni addossati ai fasci delle colonnette ed assicurati alle pareti con isprànghe di ferro. Distano dalle pareti della crociera circa 65 centimetri, coprendo qui come nel coro le colonnette che trovansi agli angoli delle pareti stesse, ed occupano circa quattro metri del moderno pavi-

mento. Questa fu la cagione per la quale si dovette togliere l'altare dal suo posto primitivo, cioè dal centro della crociera.

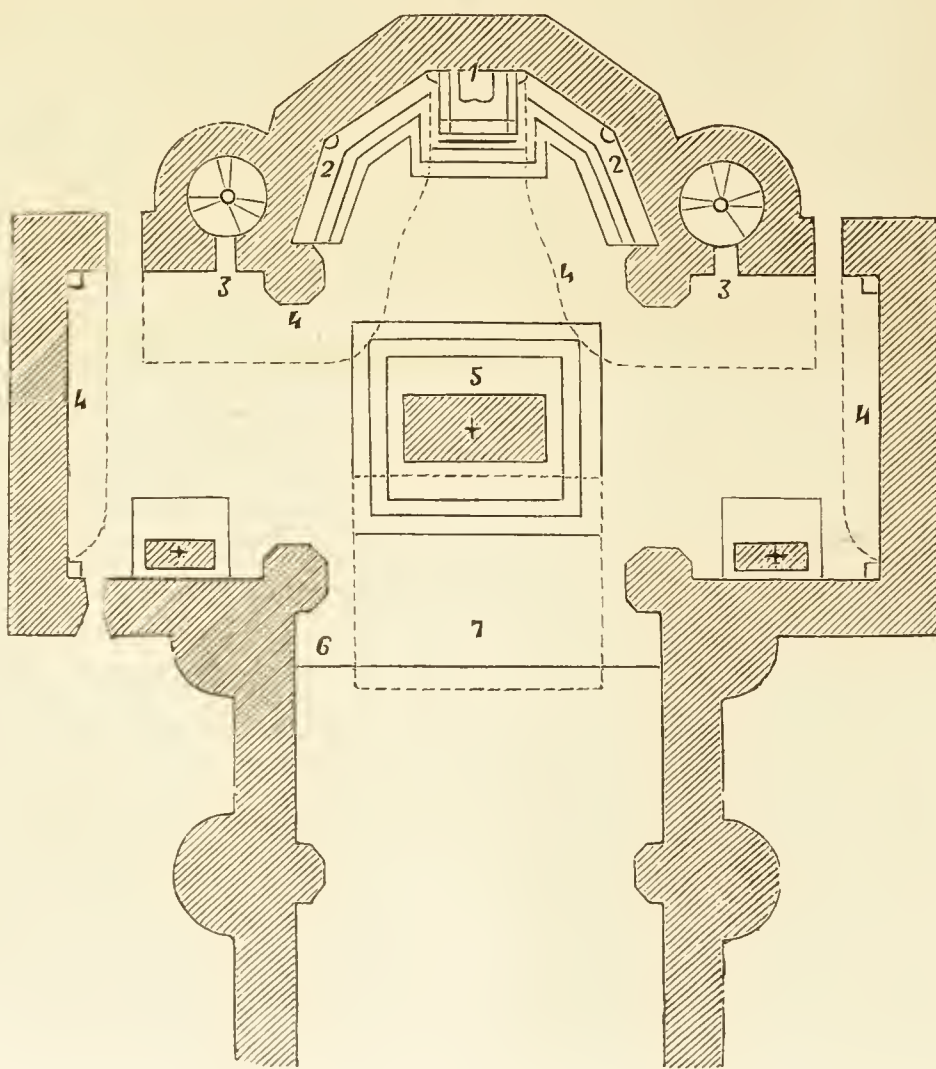
« Si disse inoltre che conveniva fare un provvisorio modello di legno da collocarsi al posto in sostituzione dei seggi del Sanseverinate, acciocchè tutti potessero vedere e suggerire quei miglioramenti e quelle modificazioni che si credessero necessarie, per potere a suo tempo e a ragion veduta ricollocarvi gli stalli di marmo. Si aggiunse ancora che siffatto modello di legno doveva essere colorato con tinta chiara simile a quella del trono papale, che essendo del tempo della chiesa e trovandosi sempre al suo posto avrebbe servito di esempio. Si è osservato che nel primo gradino del trono papale vedonsi due attaccature, una per parte, nelle quali dovevano necessariamente entrare i due denti del primo gradino che girava tutto attorno al coro. — Su codesto gradino doveva appoggiare un secondo coi seggi e postergale, sormontato da una cornice, terminando tutto là dove appunto incomincia la pittura delle pareti. La cornice deve essere nella forma in armonia con quella che gira tutto attorno della chiesa sotto al ballatoio praticabile, senza però coprire le colonnette che dal pavimento si alzano fino all'incominciare della volta. Non occorre osservare che nel coro dietro gli stalli di legno del Sanseverinate i muri sono per l'altezza di tre metri circa senza intonaco e solo dopo incomincia la pittura; mentre nelle pareti della crociera dietro gli stalli vedesi la pittura (finta tappezzeria) come nel rimanente delle pareti della chiesa.

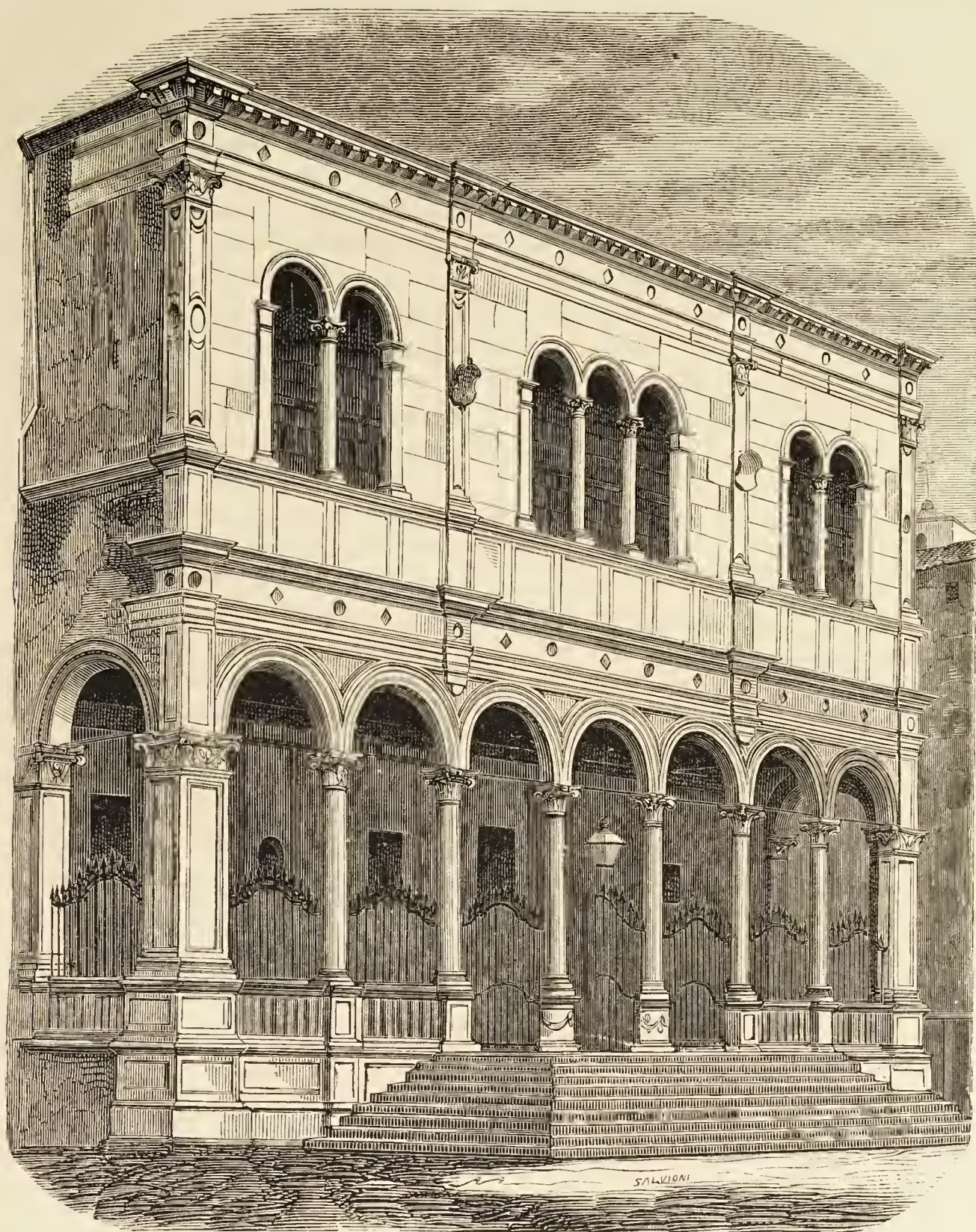
« Per me credo che i seggi di marmo dovevano essere addossati a quella parte di muro senza intonaco che è spazio necessario per collocarvi i gradini, i seggi col postergale, e la cornice di più pezzi uniti fra loro, come si usa di fare, e tutto ciò doveva essere incastrato nei lati delle colonnette che stanno negli angoli delle cinque pareti formanti il coro, lasciandole però scoperte, a guisa della cornice del ballatoio praticabile che gira tutto attorno alla chiesa. Traccie di questo si vedono nelle due colonnette rimaste scoperte ai lati del trono e siffatte traccie incominciano appunto là dove era necessario che poggiasse dall'alto al basso per circa tre metri la cornice del postergale del seggio.

« Nè forse è inopportuno di citare a questo proposito un monumento il quale, quantunque non religioso, pure può servire di esempio, ed è la Loggia dei Lanzi a Firenze, dove abbiamo i sedili marmorei coi postergali terminati a cornice; e di tratto in tratto vedonsi delle testine di Leoni con degli uncini in bocca, i quali servivano per attaccare gli arazzi, o drappi, quando i Priori andavano a prendervi posto. Io penso che in tale occasione coprissero anche di cuscini i sedili. Egualmente credo si usasse nelle chiese in quei tempi, nella ricorrenza delle cerimonie religiose.

« Non sono poi disposto a credere che tali addobbi nella chiesa di Assisi fossero fissi alle pareti senza intonaco, nè che vi si mettessero banchi di legno movibili. Comunque sia è cosa questa, come si disse, da studiarsi allora quando gli stalli saranno rimossi (e collocati in altro luogo accessibile al pubblico nello stesso convento) a fine di ritornare al suo posto primitivo l'altare nel centro della crociera in rispondenza a quello della chiesa di sotto. »

Allorchè la chiesa sarà fatta sgombera, e sarà rimesso l'antico e bello altare nel centro della crociera, mantenuti gli stalli nella sola Abside, tolta la rozza cantorìa e l'organo, che cuopre la bella loggia o ballatoio di eletto stile, questo Tempio, ridonato al primitivo suo splendore, rimarrà uno dei principali monumenti d'Italia, come tipo architettonico del secolo XIII.

C. F. Biscarra.

ANTICHITÀ

LA LOGGIA DEL CONSIGLIO NELLA PIAZZA DEI SIGNORI IN PADOVA

Eccovi il prospetto del più bello forse dei monumenti della grand' epoca che onora la città di Padova. Lo si vuole creazione di un *Annibale Bassano* o di un *Andrea Rizzo* (1493-1500). Più tardi vi fece alcune opere un *Biagio Ferrarese* che probabilmente era il *Rossetto*, reso celebre pei tanti sontuosi edifizii da lui elevati nella sua patria.

Fu questa l'aula del Consiglio nell'epoca Repubblicana. Gli Austriaci, succeduti nella dominazione, vi collocarono il maggior *Corpo della Guardia*: ora vorrebbesi farne un gabinetto di lettura e all'uopo chiudere le arcate del magnifico porticale con opera di legname e vetri appannati. Le Commissioni cittadine di arte e di ornato con una leggerezza senza pari appoggiarono l'inconsulta idea: ora i cittadini protestarono; e noi auguriamo che alle loro giuste doglianze si faccia ragione.

I monumenti che appartengono così eminentemente all'arte e alla storia devono essere religiosamente rispettati e lasciati nel loro originario carattere, nella loro integrità.

L'aggiungervi, il rimutarvi, lo snaturarli è vandalismo. Ciò in tutte le epoche si è predicato da chi possiede il vero criterio dell'arte, da chi la sente nell'anima.

Anche il recente Congresso di Milano a cui abbiamo assistito ha riconsacrati e confermati (se pur ne fosse stato bisogno) questi principii. M. Caffi.

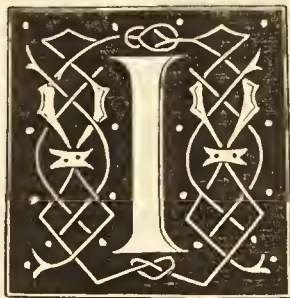
— Aggiungiamo alle parole dell'egregio nostro amico e

collaboratore la descrizione che del prezioso monumento ne dà l'autorevole march. Selvatico nella esemplare sua *Guida di Padova*.

« Sopra alte stibolate, a cui si ascende per ampia scalèa, si stende la loggia formata da gentili colonne corintie, su cui s'involtano archi egualmente gentili che reggono un secondo piano. Questo è spartito in campate da pilastri, e porta, nella centrale, una trifora, nelle due laterali una bifora. Lo stile arieggia, anzi imita, quello dei Lombardi, ritraendone la snella leggiadria in particolare nei capitelli delle colonne, e ne'piedestalli circolari. Se il piano inferiore non risultasse troppo basso rispetto al superiore, avrebbe diritto ad essere annoverata questa loggia fra le più scelte architetture di quel-l'agilissimo stile. » C. F. B.

SCULTURA

JENNER
E
IL PRIMO ESPERIMENTO DELL'INNESTO DEL VAIUOLO

Gruppo in creta di Giulio Monteverde

Il gruppo di Giulio Monteverde, che dà vita a questo peregrino e novissimo concetto, è stato in questi giorni un vero avvenimento. Il mondo artistico d'Italia ne è stato commosso, molti giornali fecero a gara per darne cenno, ed intanto che la pubblica creazione è destinata ad avere il suo battesimo di gloria all'imminente Esposizione Mondiale di Vienna, dove apparirà il mirabile modello, noi andiamo superbi di rivelarne l'apparizione pubblicando quanto ne disse l'eloquente parola dell'Aleardi, in una delle ultime sue applaudite lezioni d'Estetica all'Accademia delle Belle Arti di Firenze, da lui consecrata al genio di Rembrandt. In questa circostanza esultiamo nel poter annunziare in un prossimo numero il ritratto dell'insigne autore del *Colombo giovinetto*, del *Genio di Francklin* e dell'attuale gruppo del *Jenner*.

C. F. B.

Pochi giorni sono trovandomi a Roma, ho visto un lavoro, che mi destò invero maraviglia, e del quale porterò vivamente impressa, se anche più nol rivedessi, per tutta la vita la ricordanza. E quantunque mi sia fatto una legge di non toccar mai, in questi miei discorsi, di opere d'autori viventi, vi chiedo, o signori, il permesso di uscire, per questa volta, dal mio proposito.

Il lavoro del quale vi parlo è il gruppo dello Jenner, terminato di fresco, in creta, dallo scultore Monteverde; del quale avrete letto e sentito in questi giorni magnifiche lodi.

Il giovine Ligure, fra i molti soggetti antichi e moderni, che poteva trattare, uno ne scelse che la più parte degli scultori avrebbe rifiutato come sterile, arduissimo e, quasi direi, ribelle allo scarpello.

Anche egli, come Rembrandt nella lezione di Notomia, volle significare la scienza; ma vi aggiunse di più le trepidazioni dell'affetto, e le viscere del padre; anche egli vestì di triviali panni moderni la sua statua; anche egli, come fa il grande Olandese, che nei suoi quadri, e ancor più nelle sue stampe, valica i confini della pittura, per entrare nel campo della poesia, anche egli, lo scultore, valica i confini della scultura per entrare nel dominio della pittura. Giacchè, chi ben guardi, anche questa audacia del trapassare i limiti delle varie arti è un altro segno del tempo; ma il Monteverde li varca con tale signoril sicurezza, che bisogna ritrarsi e dargli il passo. Anche egli infine, come Rembrandt, concentrò la virtù dello ingegno per ottenere potenza di espressione. Qua non ci hanno che vedere nè tradizione di antichi, nè convenzioni accademiche, nè ricerche di ideale. Qua non è che la pura e schietta verità riprodotta con quell'arte somma che opera e si nasconde. E pure codesta statua, a sentimento di molti intelligenti, è una delle più belle, di che si possa vantare l'epoca presente. —

Voi tutti già sapete, come l'inglese Edoardo Jenner, medico nella Contea di Glocester, avendo osservato, che, in molte contrade d'Inghilterra, ogni persona, la quale contraeva il vaiolo vaccino era preservata dall'asiatico, che menava tanta strage, dopo 25 anni di studi e di fatiche, nel 1798 pubblicò la sua scoperta, che venne accolta come benefizio immenso da tutti gli Stati d'Europa, fuorchè da quelli governati, o sgovernati che fossero, dal Beatissimo Padre. — A quello illustre benedetto, uno dei santi dei tempi nuovi, morto nel 1823, fu elevata una statua nella Cattedrale di Glocester: e tutta la infinita gente, che viene preservata per suo mezzo o dalla morte o dalla sconciatura della bruttezza, dovrebbe, io credo, recarsi colà divotamente in pellegrinaggio di riconoscenza.

Il Monteverde colse lo istante nel quale *Jenner* sperimenta per la prima volta la inoculazione sul braccio del suo figliuolo. Lo scienziato era sicuro, ma il padre tremava; egli si disponeva a far male alla sua creatura, per far un gran bene all'umanità. Se in questa sala vi hanno dei padri o delle madri che mi ascoltano, si pongano, colla immaginazione, in quello istante, e mi dicano cosa dovea sentire il cuore di quel magnanimo inglese.

Lo scultore lo indovinò e lo significò. *Jenner* è seduto sulla coltre scomposta del lettino, ove giaceva il suo bimbo nel momento che lo pigliò ignudo e riluttante fra le braccia. Il piccino, che ha una gran paura e non sa che strano dolore proverà, vorrebbe strillare e piangere e sgusciar giù dalle ginocchia; ma costretto lì, tra per il rispetto paterno, tra per la violenza che gli vien fatta, è forzato a obbedire e divincola le gambine ed esprime il suo sgomento nella faccia, nel petto ansante e sino nelle ultime falangi dei piedini. Stupenda figurina, che indarno si cercherebbe consultar dal modello, essa si presenta in ogni sua parte verissima, elegante nelle linee, potente di espressione.

Il padre, tutto immerso in quell'atto, fa arco della schiena, stringe le ginocchia e le gambe, tiene colla sinistra un braccio della sua creatura, così gagliardamente che le dita s'infossano nelle tenere carni, e col bistori nell'altra sta per pungerne l'omero diritto, e, per meglio costringerlo a non si muo-

vere, appunta il mento sulla testina del paziente, e in quel movimento ei rivela una tenerezza infinita.

Jenner si vede che aveva trepidato prima, ma ora non trepida più. L'affetto, la commozione, l'orgoglio santo della scoperta, la certezza del bene che ne verrà alla schiatta umana, e mille altri pensieri che la penna non sa dire, si manifestano in quella faccia maravigliosa, in quel ritratto severo del grande benefattore, nella convulsa tensione delle dita, nell'affannoso stringere le coscie, nei contratti muscoli delle gambe e persino nel movimento dei piedi che paiono uscir dalle scarpe. Quel vestito alla moda del tempo, coll'alta pistagna, coi grossi bottoni, colle ampie falde, coi pantaloni stretti alle ginocchia dai cinturini, colle calzette di seta, quella moda così goffa e, se m'è permesso dire, così tragica ad un'ora, perchè fu quella che indossarono i Girondini, i Montagnardi, i terroristi dell'89, i Chénier, i Lavoisier, i Vergniaud, i Danton, i Robespierre, quei tremendi operai del Vangelo nuovo, quando salirono la scala del patibolo; quelle vesti, dico, quel letto, quella coda all'aria, tutto scompare, tutto anzi diventa bello, all'aspetto di quello scienziato, di quel padre, di quella espressione, di quella commozione. Tutto ti attrae, tutto ti parla con eloquenza maravigliosa.

Dinanzi a quel verismo, dinanzi a quella schietta natura, così vivamente, così nobilmente sorpresa e compresa, ti senti un moto di ammirazione; ti riconcilii coi nuovi principii; ne auguri gloria per l'avvenire; e benedici allo scarpello che seppe compendiare, in un punto, 25 anni virtuosi e fecondi della vita d'un uomo; che seppe illuminare la scienza col raggio dell'amore, che seppe significare una grande scoperta e una grande anima, e tu senti, in quella stanza modesta di scultore, spirare il nume di *Rembrandt*, e vedi aleggiare alteramente il genio dell'arte novella.

Aleardo Aleardi.

PITTURA

NUOVO DIPINTO A FRESCO DEL CAV. PROF. F. GONIN IN TORINO.

Occorre del patrocinio accordato alle Belle Arti quanto avviene di ogni altra azione virtuosa, che cioè si ascrive a merito singolare ciò che di per sè avrebbe ad essere affatto ovvio e da tutti compiuto. Ma dacchè per la natura umana il dovere si fa virtù, e pur troppo anche rara assai, sia pur così, e abbiasi particolar lode chi riesce a dar modo ad un artista di eseguire qualche opera commendevole, siccome non guari di frequente si può vedere a questi tempi, in cui molto è se i più ricchi talvolta si fanno ad acquistare qualche quadrettino da collocarsi tra gli specchi e gli stipi, ingombri di minuterie e di cianfrusaglie, degli eleganti loro salotti.

E ben se la merita invero l'avvocato Vincenzo Ceriana, il quale avendo acquistato il grandioso palazzo dei d'Azeglio in Torino, invitava il cav. Francesco Gonin a dipingergli a fresco il vôlto del vastissimo salone che sta a terreno verso il giardino; chè gli era peccato davvero il vedere un così ricco edificio senza una conveniente decorazione artistica, e pochi per certo sarebbero stati in grado di appagare in miglior modo il desiderio del generoso committente.

Chi sia il Gonin, non occorre dire, chè già da moltissimi anni è noto per l'ammirabile sua attitudine ad ogni sorta di lavori, a cominciare dalla litografia e dal disegno per le incisioni in legno (1) e venendo ai ritratti ad aquerello e ad olio, ai quadri di genere, alle pitture per teatri, fra cui vuolsi ricordare il magnifico sipario del Regio Teatro di Torino, sino agli stupendi a freschi che arricchiscono ben molte chiese.

Ora in quest'altro lavoro, non ha guari compiuto, egli lasciò libero il volo alla propria immaginazione, formando tal varietà di figure e di gruppi che l'occhio rimane gradevolmente dilettato, senza che perciò ne torni confusione e stanchezza alla vista.

Nel centro della vôlta si scorge il carro del Sole circondato dalle Ore, cui seguono qua e là putti rappresentanti i minuti; e se il pensiero non può non rivolgersi alla rinomata creazione di Guido Reni, vi ha però tale divario nella composizione, che, tolto il concetto, tutto si trova eseguito in una maniera affatto nuova, e con ciò pure non meno simpatica e vaga.

Nei quattro campi stanno le quattro Stagioni, cominciando dall'Estate rappresentata da vaghissima donna giacente su un covone di spiche e dall'Inverno espresso di contro da una vecchierella che cerca scaldarsi, le quali occupano i due lati maggiori, mentre negli altri due si trovano la Primavera e l'Autunno. E attorno a quelle figure principali vedi poi raggrupparsi e giuocare in cento e cento i più variati atteggiamenti, leggiadrissimi putti i quali, a seconda della stagione cui si accostano, stanno intesi in qualche trastullo che alla medesima si riferisce.

Finalmente nel giro della balaustrata dipinta a chiaro-scuro al di sopra del cornicione, a compiere la decorazione e far più leggiero l'assieme architettonico, sotto alle figure principali, sono dipinti quattro bassorilievi cogli stessi attributi, e il tutto ha un'esattezza prospettica e una leggerezza di toni, che ben ne viene maggiore leggiadria all'intera composizione.

Il dipinto fu intieramente eseguito dal Gonin in poco più di tre mesi di assiduo lavoro; e quando si pensa che in un angolo egli volle scrivere *F. Gonin nel suo anno* 64, vuolsi ben confessare che egli ha merito non solo per il ferace ingegno, siccome pure per la mirabile operosità che gli rende leggera ogni fatica, senza che il tempo valga a rallentare la franchezza della sua mano e la inesausta vigoria della sua immaginazione.

Luigi Rocca.

(1) Meritano special ricordo quelli per l'edizione dei Promessi Sposi, fatta dallo stesso Alessandro Manzoni, di cui egli stesso indicava il soggetto e la misura.

ESTETICA

DELLA IMITAZIONE DEL VERO NELL'ARTE

(Continuazione V. Dispensa II.)

Leonardo da Vinci che aveva profondamente studiato nei misteri del vero e del bello, avvisò ch'era sciocca presunzione attenersi solo al portato delle opere classiche per crearne delle nuove, perciocchè la natura osservata con intelligenza e sapere offre infinite bellezze.

Or se i grandi artefici si distinsero nelle loro opere meravigliose è perchè possedevano in supremo grado queste due qualità, cioè il felice accordo dell'ideale e del reale.

Due paesisti copiando dal vero una medesima forma della natura, non è possibile che i loro lavori si somiglino, quantunque i due artisti si fossero ispirati al medesimo modello, perciocchè ciascuno nella rispettiva opera conserva il carattere ideale che agita e vagheggia dentro di sè.

In fatti tuttociò che distingue particolarmente il gran maestro è appunto quel sentimento dell'arte che ha saputo dare al punto ritratto, quel linguaggio che ha qualche cosa d'infinito che invade l'anima e la solleva sopra se stessa.

Salvator Rosa e Claudio Lorenese possedevano meravigliosamente il segreto di questa lingua. Ed è perciò che i dipinti di questi grandi maestri ci tengono nell'osservazione ore intiere profondamente commossi. E bene spesso non sono che poche linee di montagne e di mare armonizzate con qualche figura posta lì nei primi piani, apparentemente con forme semplici. Ma quello è il pensiero dell'artista che si rivela, la sua vita intima che si comunica in noi e ci rapisce. È l'arte che ci trasporta con le sue ali misteriose nelle più alte regioni del bello, ove tutto commove i sensi e l'immaginazione. Il concetto del bello è variato dal sentimento e dalla fantasia dell'artista che proietta sul suo lavoro, e da quella delicata espressione sì diversa e che è parte caratteristica della sua natura. Questa fu divina in Raffaello, forte in Michelangelo, voluttuosa nel Correggio, affettuosa nel Vinci.

Per studiare in qual modo gli antichi maestri nelle loro meravigliose creazioni intendessero la imitazione del vero, noi dobbiamo rivolgere i nostri sguardi a traverso le Gallerie d'Europa e vagliando dalle masse prima le mediocrità, poscia gli sforzi parziali dei vari artisti che sono più soggetti alla nostra analisi, più sicuramente arriveremo alla convinzione che pochi son quelli che hanno riunito la potenza intellettiva alla creatrice, il genio inventivo al magistero dell'arte; che hanno superato quasi tutte le difficoltà, e mostrato un cumulo di perfezioni tali da levarsi a maestri sopra una turba di minori o seguaci, e sedere quasi re in mezzo agli altri che ebbero solo parziali successi o pel rilievo, o pel colorito, o per sovraumana immaginativa.

Dalla eletta schiera dei nostri passati artisti noi indicheremo uno che a nostro avviso ha raggiunto queste doti morali e materiali in supremo grado — Tiziano. — In esso è nobiltà d'animа che sa cogliere il bello e rigetta l'ignobile, ardimento che afferra il generale e getta via le accidentalità; è la fede che sente, è il disprezzo dei falsi Dei dell'argilla.

Dando uno sguardo ai maestri del risorgimento delle arti, e dai Fiamminghi fino ai nostri giorni, quando la mediocrità si è scissa in due campi battezzandosi, in Francia, da se stessi, in *Idealisti* e *Realisti*, fra i primi noi troviamo un *Ingres* ed un *Courbet*. Vediamo ora come essi trattarono il nudo paragonato con quello trattato da Tiziano, e così arriveremo per via di raffronti a stabilire come gli antichi maestri intendessero la imitazione del vero di fronte ai moderni.

Che cosa era avvenuto ai tempi dell'arte greca quando la scultura parea d'essere meglio progredita della pittura? Prima che i migliori pittori Zeusi e Parrasio ponessero il loro ingegno a burlarsi l'uno l'altro con frutta, uccelli e stoffe ingannatrici, gli scultori producevano quelle vittoriose prove del naturale al servizio dell'ideale, quali si ammirano nel Vaticano, nel nostro Museo, e nei frammenti del Partenone che gl'Inglesi trafficarono a vil prezzo dai Greci per il loro Museo Britannico. Insegnamento per noi del come i classici scultori profittando dello sviluppo delle membra libere ed ignude, sotto il sole rinvigorite per le austere leggi spartane, poterono scegliere nei giuochi olimpici quei tipi d'adolescenza e di forza che hanno formato poi gli esempi del classico ideale, che non dice il suo segreto che raramente ai pochi iniziati che, errandovi intorno in giorni di silenziosa contemplazione, vi porgono l'orecchio per sentirne (se ne sono degni) l'eco immortale. Ci si perdoni questa disgressione, che ci è sembrata opportuna per dare più adeguatamente il nostro concetto. E come gli antichi maestri toscani e napoletani intendevano lo studio del vero, Masaccio, Benozzo Gozzoli, Botticelli, Beato Angelico, Colantonio del Fiore, lo Zingaro, i fratelli Donzelli e tutti quelli della loro epoca, in quanto all'interpretazione della natura, nei tipi, nei contorni delle figure, nelle pieghe dei panni, ignorarono o poco curarono le altre verità di colore, di toni, di rilievo. Queste parziali verità servirono a rappresentare fino al loro punto di vista la favola e la storia dei loro quadri con maniera semplice e nobile nel tempo istesso.

Il veneziano Corpaccio andò innanzi agli artisti del suo tempo, perciocchè egli univa verità di colore e toni a quella dei contorni e dei tipi. Cima di Conegliano se avesse avuto doppia dose di energia e volere era in via di mostrare l'unione di queste qualità nel più alto grado. Ciò non pertanto questi due grandi artisti furono i poeti del colorito, i quali ritraendo nei loro quadri il pensiero e l'azione del popolo veneziano, commovevano con le loro meravigliose produzioni gli animi dei riguardanti. E così forse sarà stato di tanti altri precursori di epoche artistiche di più complesse esigenze.

In questa breve analisi possiamo tener conto solo delle figure caratteristiche d'un'epoca e non delle eccezioni.

Di Michelangelo e Raffaello d'Urbino siamo forzati di parlare come di figure tipiche e passare oltre. Michelangelo fu un gran profeta dimorando in un suo mondo biblico, popolato di giganti, le cui forme muscolari ed il tenebroso colorito servivano a meraviglia il suo sublime e terribile intento. Chiniamo il capo e passiamo avanti. La sua era un'arte di profezia, misteriosa, eccelsa, al disopra dell'orizzonte della moderna economia morale intorno alle arti del bello.

Michelangelo nei momenti di riposo delle sue grandiose opere, si divertiva a pingere ad olio come si vede in una madonna della Galleria degli Uffici di Firenze, dove pare che anche la stanchezza può indebolire un gigante.

In Raffaello, ad eccezione dei suoi realmente grandi studi del vero, sempre l'ideale vinceva l'energia delle sue ricerche della natura, arrestandole sopra una Madonna o Fornarina graziosamente ritratta nella sua incantevole maniera. Dei grandi freschi del Vaticano ricordiamo la disputa del Sacramento e la scuola d'Atene, in cui l'idea ha sì potente eloquenza a mostrare che il reale non giungeva ad assoggettare così grande maestro. Se Raffaello non avesse tanto creato per la posterità, nella sua breve vita, certo avrebbe lasciate opere più fedeli e devote alla natura, come ne abbiamo saggio negli amorevoli disegni dei suoi giovanili anni, che si osservano nelle sale degli Uffici di Firenze.

Ma questi due sono Dei e non uomini e troppo poco atti a servire come esempi nel pesare e bilanciare la moderna critica.

Scendiamo ad artisti assai ammirati ma anche assai più modesti, come il Correggio, capo scuola, seguito pur troppo da imitatori che riempirono le nostre gallerie, e vediamo in qual modo l'Allegri intendesse l'imitazione del vero.

Il Correggio era dotato del più profondo e fino sentimento, che trasfondeva in tutte le sue tele, nelle quali seppe ritrarre i gaudi beati del paradiso. L'ardore più vivo e celestiale, ritraeva egualmente che il terreno. Il gran maestro conosceva l'arte del chiaroscuro in grado eminente. Nei suoi dipinti si diffonde una luce mirabile che rischiara fin'anche le ombre, e che seconda nel suo rapido pennello il sentimento più elevato. Lo sponsalizio di S. Caterina che decora il Museo di Napoli è tutta una epopea di sentimento e di colore, ed ha grande vivacità nella rappresentazione del vero.

Le più rilevanti opere del Correggio sono a dividersi in due generi, cioè 1° quelle che ritraggono un mondo sereno, verginale, innocente, e queste si ristringono nel cerchio dei dipinti delle sacre famiglie, come quella accennata di sopra. — Tale è pure il quadretto della Galleria nazionale di Londra, ove nel fondo S. Giuseppe è occupato al mestiere del falegname. Nell'elenco di questi preziosi dipinti va annoverata la famosa Notte della Pinacoteca di Dresda. 2° Quelle che esprimono un cordoglio straziante e che penetra i più interni sentimenti dell'anima, cioè il dramma propriamente detto.

Primeggiano fra queste tele un Cristo deposto del sudetto Museo (bozzo) e quello sul monte Oliveto d'una toccante poesia, posseduto dal Duca di Wellington in Londra, nonchè il Salvatore dinanzi Pilato, mezze figure, esistente nella Galleria Britannica. La deposizione del Nazareno ed il martirio dei Ss. Placido e Flavia, in quella di Parma, non sono capilavori inferiori dei precedenti. Ciò non pertanto il Correggio nel chiaroscuro, nel rilievo e rotondità della carnagione quasi di avorio e rosa, è alquanto manierato e per conseguenza il bambino Gesù e gli angeli risentono d'una ingenua e sensuale profanità.

Quanto poi ai seguaci di Allegri essi cercarono generalmente l'effetto quando non potevano imitare la sensibilità grande del maestro. Fra quelli che più si distinsero vanno menzionati il Bernardino Gatti e Francesco Mazzuoli, detto il Parmigianino. Dotato questi di buona via a maturità, cambiò la grazia singolarissima del suo maestro con la civetteria che è così contraria al vero ed urta tanto nei suoi dipinti inquantochè cerca di accoppiarvi un fare michelangelesco. Nei ritratti il Parmigianino si palesa più tollerabile perchè il modello dal quale ritraeva la immagine, frenava l'impeto del suo pennello meno scorrevole nei campi della fantasia e dell'imitazione altrui. La bella mezza figura che si conserva nel gran salone della Pinacoteca di Napoli ne è un eloquente esempio.

Paolo Veronese per quanto grande artista egli sia stato nel trattare lo spazio e la luce nelle sue cene, come quella del *Salon carré del Louvre* a Parigi, e nelle decorazioni del Palazzo Ducale in Venezia, si serviva dei suoi soggetti come pretesto per grandi decorazioni e per la messa in scena. E con lui e col furioso Tintoretto il reale vinceva l'ideale.

La tendenza dell'arte veneziana, per il già detto, si piegava mirabilmente al ritratto. Sia per la magia del colore, sia che l'aere delle lagune si diffonda in quella incantevole natura, accoppiavano gli artisti nei ritratti un concetto singolarmente grande fecondato dall'antico, e sapevano dare all'immagine ritratta un aspetto di alta bellezza e grandezza, come si può osservare nei diversi musei d'Europa in cui i ritratti del Veronese, del Tintoretto, del Morone, del Paris Bordoni e del Tiziano, sono il migliore decoro di quelle Gallerie.

Tiziano nel fiore della sua giovane età mostrò, specialmente nei ritratti, perfezione grande, a cui mirò più tardi nella maggior parte dei suoi dipinti. Ma negli ultimi, malgrado la maestria del pennello, fece sentire la debolezza ed il peso degli anni. Ma di questo grande artista non sarà l'ultima parola. E se la Francia possiede oggigiorno pittori di molto merito, si deve all'amore ch'essi portarono nell'interpretazione delle grandi opere della scuola veneziana. I primi che trasfusero benefico risultamento nel modo di osservare la natura furono *Delacroix* e *Couture*. Quest'ultimo in particolar modo nella sua grandiosa tela che si vede nella Galleria del *Luxembourg* a Parigi: *La décadence des Romains*, nella quale l'ideale ed il reale sono giustamente equilibrati.

(*Continua*) DEMETRIO SALAZARO.

BIBLIOGRAFIA

Notizie di Antonio Allegri, di Antonio Bartolotti suo maestro e di altri pittori ed artisti correggiesi — dell'avv. cav. Quirino Bigi. Modena, Tip. Vincenzi, 1813.

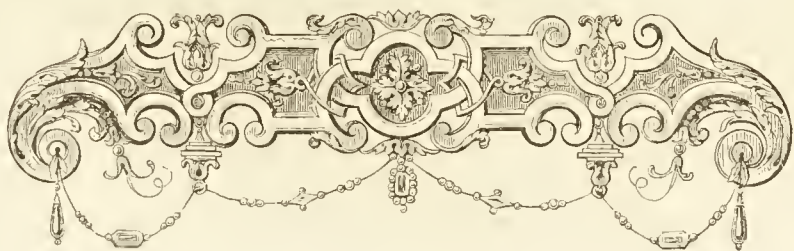
Il cav. avv. Quirino Bigi, noto già per la pubblicazione di molti lavori biografici, e per la illustrazione della zecca di Correggio sua patria, ebbe pure a pubblicare, sono già parecchi anni, una monografia intorno ad Antonio Allegri, detto il Correggio dalla sua terra natale, pittore di sì gran fama da essere considerato quale uno di que' sommi che vuolsi costituiscano il *Triumvirato della pittura*. Ora egli ha riprodotta quella biografia sotto altro aspetto non senza aggiungervi documenti molto importanti; e l'ha riprodotta nelmentre che altrettanto ha fatto della sua il chiarissimo prof. cav. Pietro Martini. E a dir vero, in confronto ad un uomo così profondo nell'arte, forse peritavasi all'impresa; ma poi rifletteva che appunto il Martini, per la sua scienza teorica e pratica dell'arte istessa, trattava l'argomento suo più specialmente sotto questo rapporto e con i più saggi riflessi filosofici ed estetici, mentre esso Bigi tendeva piuttosto a chiarire punti sino ad ora molto dubbi o controversi, a riportare notizie sin qui sconosciute, a dimostrare che nella terra di Correggio esisteva già una scuola pittorica; che l'Allegri fu istruito in arte da un Antonio Bartolotti, ed apprese lettere e scienze da un Battista Marastoni e da un Giambattista Lombardi; che non fu scolaro di Andrea Mantegna; che non recossi a Roma per apprendervi l'arte antica; che non nacque nè morì sì povero come da tanti scrittori si è vagamente raccontato e creduto; e che fu onorato dai dotti e dai grandi anche vivente.

Nè qui si è fermato il Bigi; che spinto da vero e caldo amor patrio ci ha dato nello stesso volume anche le memorie del Bartolotti maestro dell'Allegri e capo di quella serie di artisti che illustrarono Correggio, e dei quali pure ci fornisce pregevoli notizie sino ad oggidì. E sono Pomponio Allegri pittore figlio del lodato Antonio, Antonio Bernieri miniatore, Giovanni Giarola frescante, Giov. Battista Barbieri scultore, Ercole Franzoni, Lodovico Bellesia, Paolo Gianotti, Antonio M^{a}, Colombani, Giov. Luigi Valesio e Marco Chierici, tutti pittori, Giammaria Piamontesi architetto e cesellatore, Marco Bianchi, Giuseppe Capretti, Girolamo Donnini, Giuseppe Alemanni e Carlo Mazza, pittori, i miniatori Giuseppe e Silvio Merli, e i pittori Giorgio Magnanini e Paolo Tirelli, e l'intagliatore Giuseppe Casalgrandi, e i pittori Francesco Cipriano Forti e Biagio Magnanini e il miniatore Luigi Corradi, e gl'illustri incisori Giuseppe Asioli e Samuele Jesi, e il pittore Giovanni Giaroli.

Vi hanno taluni fra i summentovati artisti, che fino ad ora furono reputati procedere da luogo diverso dal vero loro suolo natìo; ed il nostro autore, con la scorta e l'esame di autentici documenti, li rivendicò a Correggio, quali furono i pittori Giarola ed Alemanni, e il pittore e letterato Gian Luigi Valesio. Di taluni altri artisti diede pure un elenco delle opere, vale a dire dei pittori Bartolotti e Allegri, e degli incisori Asioli e Jesi.

E di tutto parla il cav. Bigi con quella sicurezza di giudizio, con quella eleganza di dettato, e con quella franchezza della verità, che sono tutte di lui proprie. Ognuno vede quanto studio e quante ricerche debbano essere costate all'autore le succitate memorie, onde essere in grado di trattarne con quella sua critica, e quelle giuste osservazioni, senza le quali ai nostri giorni uno scrittore non potrebbe sobbarcarsi a pubblicazioni di tal sorta; ed ognuno che facciasi a leggere il libro ben vede come il Bigi siavi riescito, e siasi reso con ciò benemerito dell'arte e della sua patria.

*

CRONACA

NECROLOGIA

L'Arte Italiana perdeva il 21 marzo in Bologna una insigne notabilità, nel commendatore prof. **Carlo Arienti,** Direttore di quella R. Accademia dal 1860 in poi.

Nato in Mantova, fece i suoi studi in Milano; di mente elevata, di tenace proposito, non tardò in pregiabilissimi dipinti a dar forma a robusti e splendidi concetti. Il dotto Caimi nel suo volume *Delle Arti del disegno e degli Artisti nelle provincie di Lombardia*, lo dipinge a larghi tratti in questi termini: « Con ferma volontà e con dignitosa indipendenza di carattere egli seppe far fronte e domare la malvagia fortuna che veniva inceppando la sua giovanile carriera. L'indole severa dell'Arienti interdisse al suo pennello quelle grazie od eleganze che potessero dargli apparenza di leziosità, e il mantenne sempre entro i confini d'un'arte seria e grandiosa. Alla scienza del disegno, alla soda dottrina e al pregio sommo dell'espressione egli univa il merito di un colorito armonico e sobrio ». Rammentiamo sempre di lui lo stupendo quadro *La Congiura de' Pazzi*, composizione fornita di tale una penetrazione di sentimento che ebbe la potenza di commuovere al sommo grado ed affascinare il pubblico accorrente nelle sale di Brera molti anni or sono.

Iniziato alla austera scuola del Sabatelli trattò l'arte con maschia dignità, e molti artisti che furono allievi suoi in Torino dal 1843, quando chiamato da Re Carlo Alberto al posto di professore di pittura vi si mantenne fino al 1860, ricordano con profonda estimazione i serii suoi ammaestramenti. Torino serba nel Palazzo Reale la grandiosa sua composizione: *Federico Barbarossa cacciato da Alessandria*, e ricorda la poetica creazione degli *Angeli del Calvario;* citiamo ancora la *Barca di Caronte* da lui ultimata prima di trasferirsi a Bologna, dove la carica di direttore non lo rese meno operoso per l'Arte; *L'Origine della Lega Lombarda* era un gigantesco lavoro da parecchi anni intrapreso, rimasto pur troppo incompiuto in causa dell'infermità che lo trasse dopo due anni di sofferenze alla tomba. Oggi porgiamo a lui tributo di ammirazione in queste pagine, facendovi apparire eziandio, per mano di un nostro valoroso collaboratore, il suo ritratto.

— Fra i cultori delle Belle Arti Ferrara ha rimpianto estinto un esimio e appassionato cultore, il marchese **Ferdinando Canonici,** mancato ai vivi il 3 dello scorso febbraio. Considerando fin da giovine il largo censo della patrizia sua famiglia non già come pretesto all'ozio, ma come dovere per cui l'uomo, facendosi esempio di operosità colla maggior agevolezza di darsi a molteplici studi, può riescire a fruttare utile e decoro al proprio paese, consacrossi in ispecial modo all'Architettura. Raggiunte poscia ragguardevoli cariche non trascurò fra le cure pubbliche gli studi teorici pratici prediletti e si mantenne mecenate insigne agli ingegni più colti. Fu propugnatore di grandiosi lavori, compositore ardito ed aggraziato in materia di ornamentazione e di linee architettoniche. Eletto a Gonfaloniere diresse nella sua amministrazione la nuova sistemazione della Piazza delle Erbe, dell'Ateneo delle Belle Arti, procurò i disegni per il restauro del grandioso Duomo, monumento insigne del secolo XII

di stile gotico-bisantino, i quali formano un album preziosissimo. Giunto alla tarda età di 86 anni ha lasciato in Ferrara in tutti gli ordini dei cittadini una memoria venerata e imperitura.

C. F. B.

— **Antonio Marinone** da Bassano (Veneto), eccellente paesista, allievo della scuola di Roma ove passò gran parte della lunga sua vita, cessava di esistere nella sua terra natale. Legò nel testamento quei suoi dipinti nel numero di dugento quaranta, che ancora trovavansi presso di lui, al Consorzio Nazionale per l'estinzione del debito dello Stato.

— In Venezia lasciava la sua spoglia nel giorno diciannove febbraio di quest'anno un buon pittore di decorazioni, **Fabio Bagnara,** anch'egli, come il Marinone, più che ottantenne; e in Gasbeno presso Varese contemporaneamente spirava in età di anni settant'otto **Francesco Inganni,** distinto pittore di volatili. Egli dimorò quasi sempre in Milano, d'onde spediva alle varie Esposizioni italiane i suoi lavori, commendevoli sempre per una gran naturalezza di composizione, vivacità di colori e perfetta imitazione del vero, per cui le sue opere trovarono di continuo assai numerosi acquisitori. Fu pure tra i combattenti nelle cinque giornate e si dilettava da poi a riprodurre un pollo d'India che egli stava copiando allorchè scoppiò l'insurrezione, e che lasciato rinchiuso nello studio senza cibo durante la sua lunga assenza, egli trovò ancor vivo al ritorno.

— Maturo parimente d'anni morì a Torino il rinomato professore d'incisione tipografica **Antonio Farina,** cui devesi in ispezieltà il perfezionamento del carattere tipografico e sovratutto del microscopico. Lasciò al Museo Industriale di Torino la sua preziosa collezione di punzoni.

— **Romualdo Cassina** finiva i suoi giorni in Milano, il 31 marzo di quest'anno dopo avervi vissuto due anni meno che un secolo distinguendosi come valente intagliatore in legno.

— A questi mesti annunzi un altro ne aggiungiamo, non di artista o scrittore estetico, ma di paleografo ed antiquario distinto ed insieme cittadino egregio, decesso in Milano nel 4 marzo. È **Luigi Osio** direttore del grande Archivio Nazionale di Milano, alle cui cure indefesse dobbiamo (oltre all'ordinamento dell'Archivio stesso, in cui prima di lui tutto era abbandono e confusione) la pubblicazione fatta a spese comunali di cinque volumi in foglio di antichi documenti tratti dall'Archivio stesso, non pochi dei quali illustrano la storia delle arti e degli artisti. Uomo di carattere mite, ufficioso, ottimo cittadino e padre di famiglia, visse più che settant'anni avendone spesi quasi cinquanta nel pubblico servigio.

M. Caffi.

NOTIZIE VARIE

Esposizione universale di Vienna. — Con tutto marzo è stata data l'ultima spinta al movimento di spedizione degli oggetti d'arte destinati a questa cospicua Mostra Internazionale. Tutto induce a credere che l'Arte Italiana vi sarà abbastanza ben rappresentata. Il numero degli espositori italiani raggiunge pressochè i 4000, tra i quali molti artisti delle diverse provincie. Si annoverano circa 300 statue in marmo, la maggior parte di grandi dimensioni, parecchi modelli vi figurano pur anco, tra i quali alcuni che lasciano il mondo artistico in ansia vivissima d'aspettazione; non esitiamo a collocare in prima linea l'*Esperimento del Vajuolo* del Monteverde ed il *Nerone* del Gallori, artisti che si presentano il primo con fama già sancita da opere eccelse, il secondo come campione dell'arte nuova che seppe sollevare proteste ed ovazioni ne' campi opposti dell'arena artistica, traendo dietro a sè il suffragio di molto peso di buon numero di valenti.

Attendono a quest'ora al còmpito dell'ordinamento il Commissario generale comm. E. Ellena, ed i commissari speciali comm. prof. Codazza per la parte tecnica-industriale; il De Giemoni per la parte agricola; i signori professori Cipolla e Mussini per la parte artistica. L'importante incarico della spedizione venne affidato alla solida casa Buonoconto e Simonetti di Napoli, la quale ha assunto l'impegno di ritirare i colli dalle sedi delle varie Giunte e trasmetterli ne' locali destinati loro rispettivamente nel palazzo dell'Esposizione. Nello scopo di attendere con maggior efficacia ed utile degli espositori all'importante servizio la casa Buonoconto-Simonetti ha aperto un ufficio di rappresentanza e agenzia presso l'Esposizione, Prater Strasse, 49, allo scopo di fornire agli esponenti ogni occorrente assistenza. Ha stabilito altresì la redazione di un giornale che avrà per titolo l'*Italia a Vienna,* che durerà per tutto il periodo dell'Esposizione, dal 1 maggio a tutto ottobre. Raccomandiamo caldamente questa importante pubblicazione, la quale apparirà illustrata e tratterà esclusivamente dell'Esposizione con esame critico delle cose esposte e con ragguagli sugli espositori. Il foglio periodico di 8 pagine apparirà cinque volte al mese al prezzo di lire 5 mensili.

A maggior vantaggio degli espositori italiani questa vigilissima Casa imprenditrice ha ottenuto la facoltà di far costrurre in prossimità del grandioso *Ristorante Italiano Biffi* già annunziato con tanto favore sui principali periodici italiani, sulla via che mena al Padiglione Imperiale entro l'Esposizione, un vasto *Salone di lettura* internazionale. Oltre i giornali in tutte le lingue principali, vi sarà stabilito servizio telegrafico e postale, e gabinetti per le corrispondenze. Gli espositori specialmente rappresentati dalla Casa ed i componenti delle Giunte vi avranno libero l'ingresso.

Auguriamo alla coraggiosa impresa tutto il successo che merita per la previdente iniziativa assunta, e vediamo fin d'ora che Essa sarà fatta centro del fluttuante movimento circolante di tutti gli Italiani sia artisti, sia industriali, che saranno attratti in grandissimo numero a Vienna dall'affascinante spettacolo, che vi si sta preparando sopra una scala veramente gigantesca, nè mai sinora nelle passate mostre internazionali raggiunta.

C. F. B.

Torino. — Ai cenni già dati, nella Dispensa precedente, sullo spettacolo artistico che ebbe luogo al Palazzo Carignano, dobbiamo aggiungere che il disegno del Salone venne pubblicato nel N. 830 (8 marzo) del *Monde Illustré.* — La somma poi residuata dalle spese in lire 6500, fu distribuita dall'Ordine del *Gran Bogo* a tre Istituti di beneficenza.

— Sabato 26 prossimo aprile avrà principio la pubblica Esposizione di Belle Arti. In una sala della medesima si esporrà un nuovo disegno per la facciata dell'edifizio della Società, eseguito dall'ingegnere architetto Lorenzo Rivetti.

Ferrara. — *Esposizione Permanente.* — Il giorno 16 febbraio venne aperta l'esposizione permanente per cura della Società Benvenuto Tisi da Garofalo. Se non è numerosa molto, accoglie però non pochi dipinti di pregio. Col progresso se ne spera assai meglio ancora, ove abbia meritato incoraggiamento con numerosi acquisti. Ne daremo nella prossima dispensa un ragguaglio.

Firenze. — *Mostra Permanente Artistica e Industriale.* — Il primo disegno di dar vita in Firenze ad un'Associazione italiana per una *Mostra permanente artistica e industriale* parve tanto opportuno a far meglio conoscere a noi stessi e agli stranieri che vengono tra noi, lo stato delle arti belle e delle industrie che hanno con esse una qualche attinenza, e tanto utile agli artisti per divulgare le opere loro e facilitare con maggiore loro profitto la vendita, che in Firenze soltanto, e in breve tempo, oltre a 100 sottoscrissero come promotori il primo manifesto.

Convocati in adunanza generale quanti avevano sottoscritto, ed approvato da essi lo Statuto, fu commesso al Consiglio Direttivo, certo del voto dei promotori, di raccogliere le Azioni necessarie a costituire la Società, diffondendo lo Statuto col modulo di associazione.

Molte copie di questo Statuto son già tornate alla presidenza colla firma degli azionisti sì che la Società può dirsi quasi costituita; ma poichè fu stabilito si dovesse riunire un determinato numero di azioni prima di darle vita, parve bene al Consiglio di sollecitare colla presente circolare tutti quelli cui fu mandato lo Statuto a ritornarlo quanto più presto possibile colle firme e col numero delle azioni che intendono sottoscrivere, acciocchè si possa dar principio alla Mostra tanto desiderata fra noi e per la quale non manca neppure il locale dalla generosità del Sindaco di Firenze già promesso ed assegnato.

Il Presidente Conte Comm. Demetrio Carlo Finocchietti.
Il Segretario Prof. Dott. Pietro Stromboli.

Genova. — *Scuola d'Arte Industriale per le donne.* — Vicino all'Accademia Ligustica, come nascono intorno ad un albero fecondo germogli che diverranno alberi essi pure, è nata in Genova una seconda istituzione dovuta all'iniziativa d'un valente paesista genovese, il Luxoro, cioè una Scuola d'arte industriale per le donne. Non fu facile cosa l'iniziarla, il persuadere il Comune della sua pratica utilità, l'ottenere un piccolo fondo, un locale adatto e quanto occorreva di strettamente necessario. I denari furon pochi, il locale una

antica chiesa barocca. Ma il promotore era coraggioso, esso si associò un distinto ingegnere veneziano, Gioachino Zandomeneghi, fratello del valente pittore. Questi due uomini di buona volontà misero insieme le loro cognizioni speciali per ottenere uno scopo comune, ed in un anno circa riuscirono straordinariamente. È ben vero che fortuna volle trovassero intelligenze adattissime e volontà ferme nelle giovani alunne.

L'esposizione dei saggi fatta appunto in quella vecchia chiesa che serve di scuola, ha vivamente meravigliati gl'intelligenti della bontà del metodo e dei risultati ottenuti con esso. L'educazione è tutta appoggiata alla geometria ed al vero. Le giovanette cominciano a disegnare geometria a mano libera, cioè senza istrumenti. Sulle figure geometriche di rilievo imparano prospettiva e chiaroscuro: copiando foglie e fiori dal vero avvezzano la mano al disegno fino e senza convenzioni, e sui fiori e sulle foglie vere si formano il gusto per l'ornamento. Educate così all'amore del vero e del bello si pongono a studiare gli antichi ornamenti senza timore che esse diventino convenzionali.

Abbiamo veduto gentilissime composizioni di disegni per ricami, tutti presi dal vero e dalla geometria, combinazioni di fiori a colori per stoffe da tessere o stampare, disegni finissimi tratti dal vero, una bella pittura ornamentale a tempera che non ha nulla del convenzionale che domina nelle decorazioni comuni.

Insomma questa scuola promette di far quello che molte altre non fanno, di educare cioè bene all'arte delle valorose donne, che porteranno la loro influenza benefica in molte industrie. Ed a Genova le industrie di cui le donne si occupano sono molte. Le principali sono i ricami, i trapunti, e l'orificeria, specialmente la filograna.

I signori Luxoro e Zandomeneghi avranno fatto un gran bene morale e materiale al loro paese colla istituzione della Scuola femminile industriale.

Milano. — La sottoscrizione per un monumento a ricordo delle memorabili Cinque Giornate del 1848, ottiene sommo favore e riescirà per certo considerevole a segno da poter allogare tale opera che corrisponda all'importanza del fatto da cui ebbe inizio l'indipendenza italiana.

A questo proposito facciamo viva istanza perchè, ad ogni volta che riesce possibile per la spesa, si provvegga a far eseguire statue e gruppi in bronzo acciò possano resistere alle ingiurie delle stagioni invernali, dacchè purtroppo si constata siccome, principalmente nell'Alta Italia, tutte le opere in marmo soffrano grave danno dall'umidità dell'atmosfera.

Il sindaco di Milano ha il 25 marzo convocato nel palazzo Comunale i membri del Comitato speciale istituito dalla Giunta onde raccogliere i fondi pel detto monumento.

Tutti i membri erano presenti, ed invitati dal sindaco a costituire l'ufficio di presidenza, nominarono per acclamazione a presidente del Comitato S. E. il conte Gabrio Casati, a vice presidente il cav. Camperio Manfredo, assessore municipale, ed a segretario il cav. Giulio Ricordi.

Il Comitato è animato dal migliore spirito per veder modo di esaurire brillantemente il proprio mandato, e già sono allo studio parecchie proposte le quali, se attuate, riesciranno certamente assai proficue al fondo pel monumento commemorativo.

Pietroburgo. — *Una Scultura di Raffaello.* — Leggiamo nel *Journal de Saint-Pétersbourg:*

« Si è fatta a Pietroburgo una scoperta che — se la notizia è vera — sarà un avvenimento nel mondo degli artisti e dei dilettanti d'arti di tutto l'universo.

« Fra gli oggetti d'arte comprati nei tempi dell'Imperatrice Caterina II per ornare il palazzo della Tauride, dice la *Nordische Presse,* si sarebbe ritrovata in questi ultimi giorni la sola opera di scultura che sia uscita dalle mani di Raffaello. È un gruppo in marmo rappresentante un putto coricato sopra un delfino.

« Esistono dei modelli e delle incisioni di questo gruppo, ma l'originale la cui esistenza è constatata a Parigi sino all'anno 70 dello scorso secolo, era scomparso di poi, e non è improbabile, dice la *Nordische Presse,* che il gruppo del palazzo della Tauride sia realmente l'originale attribuito a Raffaello. »

TAVOLE

IL RITRATTO A REMINISCENZA

Quadro di Luigi Bianchi, *da Milano.*
Acquaforte di Giacomo Carelli, *da Torino.*

C'è l'arte sdegnosa, l'arte che va, come il Buonarroti, per le vie solitarie, l'arte inflessibile che si nutre di se stessa, l'arte epopea della forma, sinfonia del colore; — ma esiste anche un'arte più mite e casalinga, fatta per le anime semplici, per i tranquilli temperamenti, — esiste l'arte piena di buon senso e di oneste intenzioni, — arte igienica, sempre morale nell'idea, sempre flemmatica nell'esecuzione. . .

Il ritratto a reminiscenza del Bianchi ci pare tipo supremo di quest'arte, e noi ricordiamo tuttora con quale fuga di punti ammirativi esso venne salutato dal pubblico nella esposizione di Torino del 1869. Piovvero le lodi orali e le lodi a stampa. Uno dei giovani, Federico Pugno, così ne scriveva sull'*Album* della Società promotrice:

« Gli artisti infingardi hanno sempre una facile scusa alla loro inoperosità. Mancano i soggetti, essi gridano, la lunga schiera degli artisti che ci ha preceduti ha sfruttato quanto era possibile sulla tela; per noi poveri moderni, il mare non ha più spume di tempesta, il cielo incanto di azzurro, la foresta altezza di abete; la storia ha chiuso per noi i suoi volumi, la vita domestica non ha più a nostra disposizione il quadro semplice e tranquillo. — Volete dei *soggetti?* può rispondere a costoro l'arte moderna, cercateli in fondo al cuor vostro; il cuore è una miniera inesauribile di affetti, servitevene.

« Signor Bianchi, voi interrogaste il vostro cuore, e questo ebbe per voi una cara ed eloquente risposta. Ebbe il palpito dell'affetto figliale, la reminiscenza melanconica e tranquilla d'una madre perduta, ebbe il desìo immenso di rivedere il volto che un dì venne baciato con tanto amore. »

CARLO ARIENTI

Acquaforte di Alberto-maso Gilli, *da Chieri.*

Già da qualche tempo nell'anima del Gilli era il desiderio di incidere questo ritratto. Egli voleva per tal modo, in mezzo al facile quanto inverecondo sogghigno verso il passato, in mezzo alla smania plebea di demolizione, voleva coraggiosamente inclinar le bandiere dell'arte dinnanzi ad uno fra i più splendidi nomi del risorgimento italiano; — voleva, egli artista virile, pensatore indefesso, rendere luminosa testimonianza di affetto e di ossequio a colui che era stato il suo primo maestro — al compositore stupendo, all'uomo di nobile cuore, di tempra ferrea, generosa; — e sentiva gentile il proposito, sentiva giocondo il lavoro, perocchè sentiva la certezza di quella gioia, di quel conforto che ne avrebbe provato il vecchio ed infermo Arienti. . .

All'improvviso — dopo la notte del 21 marzo passato — questa notizia si diffuse, questa cupa notizia: « Carlo Arienti è morto. . . »

SUI COLLI

Acquaforte di Angelo Beccaria, *da Torino.*

Il sito è triste, calcareo, lacerato dai cataclismi, arso dal sole, tormentato dagli uragani, dalle pioggie autunnali, dagli inverni; — tutto il sorriso è nel cielo.

Nel cielo splende la festa superba del meriggio; — splende, sopra l'azzurro, l'argento delle nubi, e volano le brezze piene di profumi.

E fra il cielo ed il colle, gaie mediatrici, danzano le farfalle.

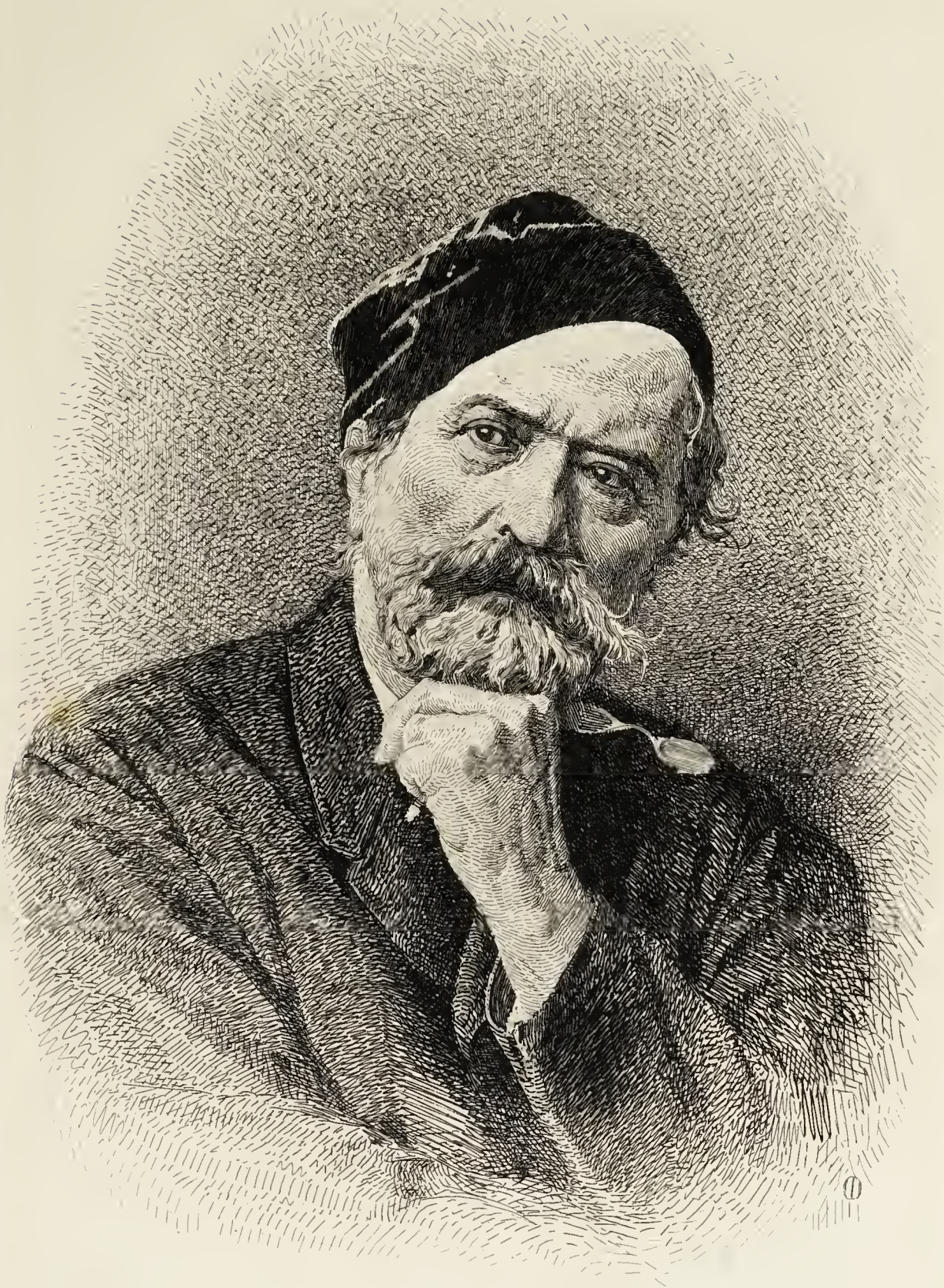
G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. / Luigi ROCCA.

Gerente Avv. Luigi Rocca.

Torino, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3, e Lagrange, 7.

Luigi Bianchi dip. — G. Carelli inc.

IL RITRATTO A REMINISCENZA

C. Lovera imp.

CARLO ARIENTI

Gilli e Albertomaso inc. *Lovera imp.*

Angelo Beccaria inc. *Carlo Lovera imp*

SUI COLLI

Anno V. Aprile 1873. Dispensa IV.

L' ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

STORIA DELL'ARTE

LO *SPOSALIZIO* DI RAFFAELLO

Lettera al sig. Mariano Guardabassi da Perugia.

Qual bella fortuna se tutte le provincie del nostro Regno facessero un catalogo, come questo suo (*), de' capi d'arte che possiedono! Dopo che il decreto 11 dicembre 1860 dichiarò appartenere al demanio dello Stato, e per esso ai Municipii, tutti gli oggetti di belle arti delle Marche e dell'Umbria, codesta Commissione provinciale credette suo dovere il procurarne l'inventario e la descrizione: donde poi Ella estrasse questo suo Indice-Guida. Non poteasi affidarla a persona più intelligente, ed Ella seppe unirvi il merito della sobrietà; poichè semplicissime quanto esatte sono le descrizioni che fa dei monumenti architettonici, degli avanzi preistorici, come grotte e catacombe, delle antichità romane o italiote, e più specialmente dei lavori di pittura che sono così caratteristici e preziosi per la scuola dell'Umbria, precorritrice di quel che chiamarono il risorgimento. Quanti bei nomi rivelati! quante ricchezze scoperte! quanti sbagli corretti!

Lasci ch'io gliene porga vive congratulazioni, e ripeta il voto che ogni provincia alla sua statistica possa aggiungere una guida artistica, se non pari, almeno somigliante alla sua.

Alla pag. 51 del suo bel libro, parlando di Città di Castello, Ella nota come, nella chiesa di S. Francesco, rimanga « il sesto in cui vedeasi lo *Sposalizio di Maria* di Raffaello, ora a Milano ».

Non è noto comunemente come quel capolavoro passasse dalla sua patria nella mia. La famiglia Lechi di Brescia è stata una delle più ostili all'antica repubblica di Venezia, e che più caldamente operarono per isvergognare prima e abbattere poi quella gloriosa, di cui un tale ha l'impudenza di accusar me di aver giustificato la conquista (*). Così la sacrificarono agli stranieri, che venivano ad uccidere le libertà a nome della libertà. Giuseppe Lechi, appena ribellata la sua città all'antica dominatrice, prese servizio fra le truppe cisalpine, e con queste

(*) *Indice-Guida dei monumenti Pagani e Cristiani, riguardanti la Storia e l'Arte, esistenti nella provincia dell'Umbria.* Perugia 1872, in-4°.

(*) Vedasi uno scritto intitolato: *Daniele Manin e Cesare Cantù,* che in prevenzione confutò l'indecente quanto spostata accusa di Federico Odorici.

nel 1798 invase le Marche, proclamandovi la repubblica. Non gli era dovuta riconoscenza dell'aver sottratto quei paesi a un governo italiano per sottometterli a commissarii francesi? E vollero mostrargliela i demagoghi di Città di Castello, e avendo egli mostrato ammirazione per lo *Sposalizio*, stesero una mozione così fatta:

« Libertà, Eguaglianza.

« Il popolo sovrano, grato al generale Lechi per la libertà che il medesimo gli ha impartita, e sapendo che esso è molto intendente di quadri, e che quello situato nella chiesa di S. Francesco, opera di Raffaello, è *inutile affatto* in quel luogo, e che un tal dono potrebbe solo compensare il merito che un sì valoroso cittadino si è fatto, il popolo sovrano desidera e vuole che il quadro sia a lui dato come a benemerito padre della patria: altrimenti si uniranno per rapirlo a tutti i costi. »

V'era sottoscritto un centinaio di cittadini, la più parte colla semplice croce. Era dunque un plebiscito, come tanti altri, e con minaccia; onde bisognò obbedirvi e « la Municipalità della Città di Castello a nome del popolo sovrano, al cittadino generale Lechi » scriveva: « Carica la Comunità di obbligazioni e piena di viva riconoscenza per lo zelo onde siete stato animato nel render l'ordine a questa città, che tumultuosamente creava la sua libertà, in nome del popolo sovrano vi presenta questo quadro, che è uno dei più preziosi monumenti che noi abbiamo. Si lusinga che il vostro gradimento farà grande l'offerta ecc., ecc...

« G. Buffalini *presidente,* Lunardi, Pietro Monti, Pucciani, Evangelisti, Cristiani *segretario.* »

Così il Lechi portò a Brescia il quadro incomparabile.

Ma quel *benemerito padre della patria*, molto *intendente di quadri* e d'altre preziosità, come troppo ne diè segno in Ispagna, pensò render utile a sè quel capo d'arte ch'era *inutile affatto* a Città di Castello, e con regolare istromento del 9 dicembre 1801, per mezzo di suo fratello e procuratore Angelo, lo vendeva per L. 60,000, che poi, con altro patto del 2 febbraio 1802, riducevansi a cinquantamila (*), a Giacomo Sannazari, ricco milanese, intelligente raccoglitore di oggetti d'arte. Questi morendo l'8 giugno 1804, chiamossi erede il grande nostro Ospitale, che così diventò possessore di quell'insigne dipinto.

Venuti i tempi della Repubblica italiana, il vicepresidente Francesco Melzi secondava i cittadini nell'arricchire e abbellire Milano, capitale allora. Giuseppe Bossi, pittore più dotto in teorie che esperto in pratica, avea ravvisato, nella soppressione delle chiese e dei conventi, una bella occasione di formar una pinacoteca, e passionato e intelligente come era, allora cominciò quella che ora è uno dei migliori ornamenti della nostra città. Pensi come egli ambì d'acquistarle lo *Sposalizio!* e subito indusse il Governo a decretare che quel tesoro fosse tenuto a sua disposizione; ma per l'acquisto lunga procedette la trattativa, e ci volle alquanto della prepotenza dei nuovi padroni per indurre, e quasi obbligare l'amministrazione dell'Ospedale a cedere lo *Sposalizio*, e insieme con esso il *Maestro di campo* di Ambrogio Figini, una *Vergine col putto* di Ciambellino, l'*Assunta* di Marco d'Oggiono, un doppio stendardo molto guasto di Giulio Cesare Procaccino; tutto per 83,000 lire milanesi, che equivalgono a 65,000 franchi. Se ne rogò istromento il 18 marzo 1805, e con decreto vicereale del 27 aprile furono applicati alla nostra pinacoteca, che di queste e di altre preziosità si arricchiva appunto quando tante altre erano rapite all'Italia dalla conquista, per esserle poi da nuova conquista restituite.

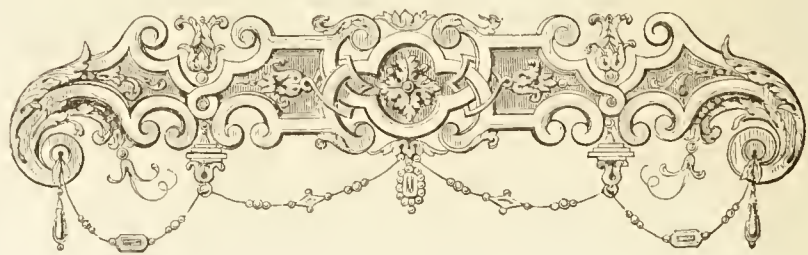
Così lo *Sposalizio* divenne il principale gioiello di Brera, dopo che il popolo sovrano l'avea mandato via dalla sede sua primitiva. Venuta la restaurazione, ben 24 quadri deposti nella pinacoteca di Brera furono restituiti alle provincie pontifizie. I Minori Conventuali di Città di Castello fecero dal Governo romano presentare, nel 1819, una petizione a Francesco I per ricuperare lo *Sposalizio;* ma girata pei varii uffizii, e saputo il vero della compra fattane, venne respinta. Anche nel 1857 i fratelli Gualterotti, quali eredi della famiglia Albizzini, che aveva il giuspatronato della chiesa di San Francesco, richiesero dall'imperatore Francesco Giuseppe quel prezioso dipinto; ma la domanda fu giudicata priva di ragione, anche nel 1860, dal nuovo Governo. Non posso tacere che quando, nel 1859, i Francesi respinsero gli Austriaci da Milano, fu chi propose di attestare la riconoscenza anche questa volta col regalare ad essi lo *Sposalizio.* Tanto si somiglia sempre il volgo, sia dotto, o patrizio, o pezzente.

Ho l'onore ecc.

Milano, aprile 1873.

CESARE CANTÙ.

(*) Nella ricevuta dicesi « Dipinto sopra tavola di legno », mentre è su tela, incollata a tavola.

Anche nel 1829 il Governo Lombardo comprò dalla galleria Lechi di Brescia lo stupendo *Martirio di Santa Caterina* di Gaudenzio Ferrari, e la *Madonna con Santi* di Calisto da Lodi, pagandone 65,000 lire a Teodoro Lechi fratello di Giuseppe.

PITTURA

PITTURE ANTICHE RECENTEMENTE SCOPERTE IN PADOVA.

Chiamati da persone intelligenti, ci siamo recati ad esaminare certe pitture murali, recentemente scoperte nell'antico convento degli Eremitani in Padova, da molti anni tramutato in caserma.

Esse coprono un'ampia parete, l'unica rimasta in piedi, di una cappella che sorgeva entro il primo chiostro, alla quale parete probabilmente era addossato un altare. Gli affreschi in essa sono divisi in tre spazii longitudinali, dei quali ciascuno è suddistinto in tre compartimenti: tutti, meno uno, rettangolari, separati fra loro da dipinta cornice, nei cui angoli e nelle medietà escono alcuni piccoli semibusti di santi.

Lo spazio di mezzo della dipinta muraglia comprende un compartimento più grande degli altri, nel quale è rappresentata con molte figure la scena del Calvario. Vi primeggia una grande figura di Gesù in croce, vicino alle cui braccia stanno per ciascuna delle parti due angioletti in atto di raccogliere in calici il sangue dalle sue ferite. Ai lati del Gesù sorgono in ben minori proporzioni le figure dei due ladroni crocefissi, colle braccia accavallate attraverso delle croci e legate a tergo, e colle gambe sensibilmente discoste l'una dall'altra. Sovra il capo del buon ladrone è raffigurato un angelo, sovra quello del ladrone cattivo un demonio. Fra le molte figure che riempiono la rappresentazione, ve ne sono quattro a cavallo; è notabile una figura in iscorcio che piegasi verso il riguardante, e nel basso, a sinistra dell'osservatore, è il solito gruppo delle pie donne attorno alla Maria svenuta.

Sovra questo comparto, altro se ne presenta, entro cui il Redentore collo spiegato vessillo, e a lui fa corona in alto una schiera di angioli, e in basso un copioso numero di santi. Questo riparto è sormontato da altro semicircolare, in cui è dipinta la coronazione della Madonna circondata da alcune figure.

Veniamo ora alle divisioni laterali, alla maggiore. A destra del riguardante, le storie dei tre compartimenti sono le seguenti: nel superiore il Redentore in piedi col salutare vessillo ed alcune figure presso lui; nel sottostante l'Adorazione dei Magi col solito seguito di paggi e camelli; l'inferiore è scomparso quasi del tutto ed appena rimane traccia di muro dipinto.

La divisione a sinistra ha nel quadrato superiore la rappresentazione di Gesù al Limbo, in quello più sotto la nascita della Madonna, e nell'inferiore, assai degradato, veggonsi ancora due santi ai lati di un vescovo.

Questi dipinti appartengono verosimilmente al principio del 1400, e si vede in essi l'influenza della scuola giottesca, quantunque l'esecuzione non sia gran cosa, e specialmente vi si rilevi molta durezza e qualche scorrezione nel disegno e nella prospettiva.

Le figure sante hanno tutte le aureole dorate semplicemente scalfite nel muro. Nessuna iscrizione v'ha sulla muraglia, nè crediamo possibile in tanta distanza di tempo indovinare il nome del pittore; egli potrebbe forse anche essere stato uno di quelli che dipinsero nella chiesa degli Eremitani e le cui opere perirono nelle riforme in varie epoche fatte a quel tempio, o sono tuttora celate dalla calce, come nella cappella a sinistra della maggiore, prossima alla sagrestia.

Padova ebbe pittori nei secoli xiv e xv, come già abbastanza è noto; ed anche recentemente di un Giovanni da Padova (1383-1388) trovò menzione nei registri dell'arcivescovato di Genova il chiarissimo scultore e scrittore Santo Varni.

È singolare che le pitture murali testè descritte corrispondono totalmente nel loro stile a molte di simili che veggonsi tuttora in Bergamo e in quei dintorni.

Vogliamo esser certi che non si avrà l'ardire di abbattere la muraglia in cui stanno gli affreschi testè descritti. Ma come provvedere alla loro conservazione? Tagliare di netto la parete e portarla altrove, sarebbe impossibile e per la sua grandiosità e per l'enorme spesa che ne verrebbe. Trasportare il dipinto sulla tela sarebbe vano, perchè la pittura assai degradata e insudiciata, male risponderebbe al tentativo e vorrebbesi lunga cura e forte spesa di ristauro per avere dopo il distacco qualche cosa di appena mediocre.

Noi crederemmo che meglio si provvederebbe alla conservazione di quella parete ed alla verità storica lasciandola intatta com'è, e soltanto operandovi quella leggiera pulitura che vi sia possibile e meglio di tutto col processo dell'abate Malvezzi, e quindi riparando la parete stessa con una vôlta fiancheggiata da pilastri e munita di sportelli di legno a difesa delle intemperie.

Abbastanza si è distrutto anche in cotesti paesi di quel non molto che eravi un giorno; conserviamo adunque il poco che ci resta e torniamolo in onore se il tempo e l'ignoranza degli uomini vi aveva nociuto.

Michele Caffi.

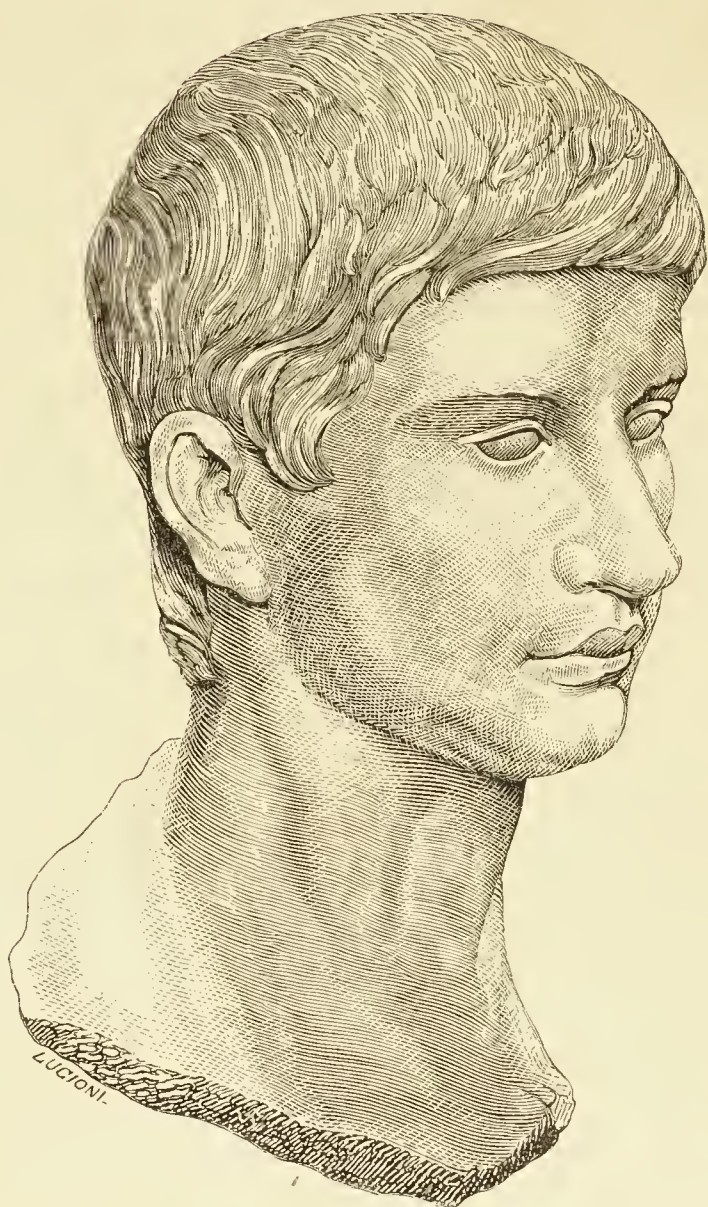
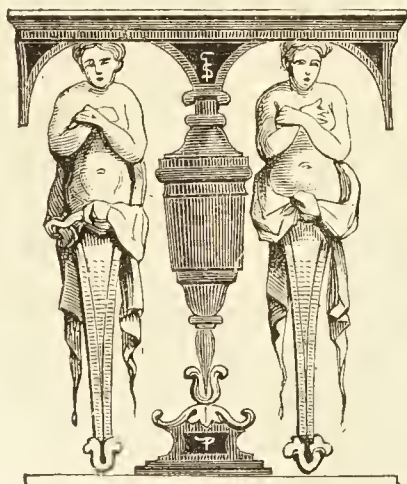
ARTE ANTICA

SCAVI DI POMPEI

BUSTI MARMOREI DI POMPEO E DI BRUTO

LUCIONI.

BRUTO

LUCIONI INC.

POMPEO

Tra gli ultimi e più rilevanti scavi eseguiti a Pompei sono da annoverarsi i due busti in marmo di Pompeo e di Bruto, de' quali presentiamo ai nostri lettori un disegno esattissimo. — Opere stupende, tra le migliori che vennero dissepolte in quell'antica e fantastica città, che possono rivaleggiare con i più insigni monumenti artistici della colta ed elegante Ercolano.

Chiunque ricorda quello che di Pompeo Magno ne dissero parecchi scrittori, riconoscerà subito la venustà delle forme e l'attraente sguardo a cui accenna il Plutarco e Velleio Patercolo, e la fronte maestosa di cui parla Plinio. Il ritratto che presentiamo al pubblico è proprio quello del Gran Pompeo: come agevolmente si può riconoscerlo al confronto delle molte monete che portano la sua effigie.

Ciò che più interessa però è la bontà artistica di questo lavoro, la cui evidenza di espressione desta il più vivo compiacimento del riguardante. Al primo sguardo vi accorgete d'avere innanzi un uomo insigne, di natura piuttosto aristocratica, nato per raggiungere le sfere più elevate della società, che aspira tuttavia a qualche cosa che è superiore alla sua immensa fortuna.

Osservate ora la fronte cupa e pensierosa dell'altro ritratto: quella volontà ferrea che traspare da tutti i lineamenti angolari e sottili. Vedete con quale

fino artifizio l'artista vi fa presentire il pallore del volto, e, sotto l'apparenza grave dell'aspetto, l'animo gentile e schietto. Se non lo affermasse con sicurezza un ritratto consimile del Museo Capitolino, e il confronto delle monete, avreste già indovinato che vi sta d'innanzi la figura di quel Bruto uccisore di Cesare; che lo stesso Cesare additava come quegli che sarebbe stato il suo miglior successore. E così lo trovate descritto: e così lo avreste divinato da quello che ne potete leggere in Plutarco, Cesare e Cicerone. — Pare che il busto di Bruto sia superiore a quello di Pompeo. Certo entrambi sono lavori stupendi di un grande artista.

Furono scavati nella più remota parte della casa di L. Popidio Secondo. Avevano tracce di color rosso sui capelli. Forse erano completamente dipinti in origine. Vi si osserva ancora un antico restauro. Vuol dire che non era ignorata a Pompei l'importanza artistica di questi ritratti.

Oltre il busto di Bruto che è nella sala del *Gladiatore morente* al Capitolino, di Pompeo evvi pure una statua in Roma. Questi due lavori sono ben noti; entrambi rappresentano i due personaggi sotto le loro forme più accentuate. In Pompeo è l'aspirazione al signoreggiare: in Bruto è il cospiratore. Ne' due ritratti che descriviamo vi è qualche cosa di più. L'artista vide i suoi eroi in una sfera più larga e più complessa: ne li presenta giovani: vale a dire in quel periodo della vita in cui le forme esteriori riproducono tutti i sentimenti interni dell'animo, prima di subire l'influenza delle passioni più ardenti, le quali finiscono sempre per predominare sul volto di colui che è già innanzi con gli anni. Pompeo ha grandi aspirazioni; ma è indeciso; non sa profittare delle occasioni favorevoli. Bruto non è poi sempre quello spauracchio di cospiratore di *stile classico:* talvolta il suo cuore — e ve lo afferma il Plutarco — era accessibile agli affetti più intimi e gentili. — E queste cose dicono i due busti di Pompei.

TEODORO PATERAS.

ESTETICA

DELLA IMITAZIONE DEL VERO NELL'ARTE

(Continuazione e fine V. Dispensa II e III.)

COSA diremo dei Fiamminghi a cui troppa importanza si volle dare da alcuni seguaci, i quali ben presto capitombolarono per voler tenere la loro via, applicando solo la lettera invece dello spirito che caratterizza il nostro tempo! Lo sdrucciolo aprivasi sotto i loro passi come conseguenza di una scuola di poveri dettagli applicati ad una rozza natura e meschina, come scorgesi in quei tanti gruppi di villani frequentatori di bettole, con donne in giacca vermiglia, e pelliccia, e rasi bianchi avviluppati in una immobile luce nel fondo delle loro botteghe o stanze di lavoro, freddamente dipinte e più freddamente sentite. *Meissonnier* ha posto tali artisti, troppo apprezzati, nella loro giusta categoria battendoli sul loro proprio terreno, dandoci al paro dei Fiamminghi, bevitori e giuocatori, ma più cavallereschi e pieni di movenze e vita, posti nella aperta luce e sotto i fuggevoli effetti del sole; talvolta figure isolate con pensiero che dà loro la vita. Considerevole sopra gli altri lavori del *Meissonnier* è il *Ritorno da Mosca*, tela piena di pregevoli risultamenti, in cui vedonsi eroi, ai quali la vittoria per la prima volta volgeva le spalle, nelle steppe gelate della Russia. Su questa nobile opera noi richiamiamo l'attenzione dei cultori del bello, perciocchè in essa troviamo un potente esempio che riassume un argomento del come il reale ha servito egregiamente l'ideale.

L'Olandese Rembrandt rappresentò le sue opere sublimemente, ma si mostrò *naturalista* nel senso esclusivo che si dà alla parola. E talvolta per la volgare e bassa natura che sceglieva a soggetto, spoglia di quella passione che distingueva i *naturalisti* veneziani, che davano quell'animato sentimento alla pittura per il quale Rubens talvolta riusciva di sì splendido effetto. Ciò non pertanto Rembrandt spesso possedeva un elemento poetico assai singolare che lo elevava al disopra del volgare *naturalismo*. Fra le acqueforti di lui si trovano disegni di grande fedeltà di rappresentazione, e se non si fosse contentato solo di questo lato del vero, avrebbe potuto salire nel più alto grado dell'arte.

Primeggia tra i dipinti dei primi tempi di Rembrandt quello dell'anatomico *Nicolò Tulp* coi suoi scolari, che si ammira nel museo dell'Aja.

Ricordiamo un uomo di svariato ingegno e di sublime forza, guardato sotto aspetti diversi, il gran Leonardo da Vinci, l'artista che finì la sua lunga carriera con la Cena nel refettorio dei PP. Domenicani in S. Maria delle Grazie di Milano, con quello stupendo dipinto cioè che al più vivo sentimento di rappresentazione accoppia armonia di stile e colore. Nella sua giovinezza Leonardo ci ha dato un esempio potente del come la più vile natura possa servire ad un genio nei suoi sogni fantastici. È noto come egli procedette volendo dipingere una testa di Medusa (conservata ora nella Galleria Pitti in Firenze) per rispondere al desiderio di un amico del padre.

Prese il giovane artista un ammasso di terra con erba mista a velenosi serpenti nascosti in essa che trasportò in una sotterranea stanza, la quale nel suo primo tempo di schiavitù domestica gli serviva di studio. Una settimana era già trascorsa quando Leonardo, meditando sulla terribile favola della Medusa, vide da quello ammasso informe uscire, attraverso l'erba, le serpi con varia movenza; sedette allora dinanzi alla rotella che gli serviva di tavola e copiò con la rapidità intellettuale la testa di Medusa. E così il reale mercè la compiuta perfezione servì alla fantasia dell'artista.

Leonardo era dotato d'una mente scrutatrice e di grandissima inventiva, e seppe penetrare nei segreti della natura, la quale riproduceva con molta spiritualità nel concetto. Dalle sue opere spira un alito di delicata e profonda ispirazione che fa tanto più belle ed attraenti le sue figure.

Un altro esempio per mostrare come Leonardo intendeva l'imitazione del vero. In un ritratto di donna egli le pose al collo una catena in doppio giro, artisticamente aggiustata, e come gli anelli della stessa giravano intorno al collo, si osservava un variato modò di scorci che l'uno non somigliava all'altro. Intanto tutti gli anelli seguivano una legge intelligente col dettaglio e l'infinito della natura.

Qual differenza nei ritratti di pittori moderni in cui vedonsi ciondoli attaccati a catenelle di un debole tocco di giallo che si staccano sul giubbetto di un qualche ignobile borghese, senza alcun sentimento nella forma e nessuna intelligenza d'esecuzione in tutto ciò che ha di variato la natura messa in prospettiva!

Perchè Leonardo non si è alzato più alto con tanta variata potenza d'immaginazione ed esecuzione quasi sempre giusta? Nessuno può conoscere le leggi interne che governano l'artista nel profondo problema della vita! E pure guardando i disegni di Leonardo che sono a Milano, spesso l'ironia, la caricatura, o l'indecenza non erano per lui una bassa lega per servire il suo ideale.

Come Correggio, Leonardo da Vinci ebbe i suoi seguaci, dei quali parte si attennero più strettamente al fare di lui, parte vollero guardare il modo degli antichi, e parte si studiarono di accoppiare a siffatte maniere elementi estranei alla scuola lombarda.

Primeggia fra tutti Bernardino Luini che seppe unire ad una gentile schiettezza, pura di concetto, un colorito splendidamente vero e sereno. Qualità queste che alle cose di lui dànno somma grazia e che ricordano il modo singolare del maestro.

Alcuni artisti di molta riputazione si son confusi sul modo di concepire e sul modo di osservare il vero, e seco trascinarono i loro scolari perpetuando l'errore per spirito di parte.

Così si è visto che molti pittori impotenti a sentire il doppio significato d'un soggetto hanno mostrato la loro ignoranza dividendosi in due parti, come dianzi abbiamo accennato, in Idealisti e Realisti. I primi si attennero alla sola classica influenza e si arrestarono ai loro successi dell'accademia, dichiarando che le fedeli ricerche della natura erano poco utili per i dotti! Seguaci di questa scuola furono in Francia *David*, *Gros* e non pochi altri di quel tempo.

Non minor danno arrecarono all'arte i Realisti, i quali non mettendo paziente investigazione per stabilire bene i primi rudimenti dell'insegnamento artistico e trovando comodo asserire altamente l'inutilità degli studi dell'accademia, si diedero a copiare modelli volgari e triviali con una perseveranza degna di miglior causa. Così spesso ci è dato vedere delle buone tele, ma dettate dall'ignoranza dei fini dell'arte, rappresentare soggetti indecenti, negati del tutto a nobile scopo. Sono di quelle anime che vivono di tenebre, e solo nella *vanità* e per la vanità! Noi li appelliamo gl'Iconoclasti del deforme, perciocchè tali uomini negativi, non riconoscono la necessità della scelta nella rappresentazione della natura e si tengono sordi all'idea del bello, facendoci vedere il trionfo del vizio e tuttociò che degrada ed umilia.

Or siccome il nobile istinto dell'arte è cosa che non si comunica, nè s'insegna nelle scuole, ed assai meno nelle accademie, ma viene direttamente da Dio, vediamo spesso che certi cultori dell'arte trovan modo di eccitare con mezzi e suggerimenti diversi la propria fantasia, gli uni col sottrarre lo spirito all'influsso della materia, altri invocando combinazioni fortuite, per alimentare non già le idee delle quali difettavano, ma la rude azione del paradosso. Abbiamo alcuni esempi di questo modo di concepire l'arte, l'uno del realista *Courbet* e l'altro dell'idealista *Ingres*. Il primo per fare una bagnante nuda prendeva un qualunque modello che gli si presentava, e senza veruna scelta, quand'anche fosse stata una serva di casa, brutta e sudicia, egli la metteva alla posa e traeva da questa il suo lavoro, senza alcuna idea del bello e del perfetto. Gli ammiratori del *Courbet*, come il *Proudon*! chiamavano tali produzioni artistiche dotate di molta *indipendenza di carattere e di fare* nel concepimento del bello *reale*. E pure cento tele di questo famoso *comunista* non valgono la sola catena nel ritratto di Leonardo da Vinci, sia come concepimento sia come esecuzione.

Non vogliamo dire altrettanto dell'idealista *Ingres* il quale dipingendo la sua casta e verginal *Source*, malgrado tutto il suo fare accademico e conoscenza degli aforismi per la produzione del bello ideale, non faceva che provare la sua incompetenza nella ricerca del vero per giungere allo scopo del suo nobile intento. La produzione mostra una esecuzione pedante, sentita con freddezza, ed in conseguenza debole. Malgrado questi vizii il quadro è piacevole, e non pochi scrittori si sono mostrati riconoscenti ad *Ingres* per la bella impressione che hanno ricevuto dall'opera sua.

Posto ciò, il realista *Courbet* e l'idealista *Ingres* non hanno meritato ciascuno per la sua parte del pomposo titolo. Amendue non sono giunti alla eccellenza dell'arte; ed il pittore che aspirasse arrivare tanto alto, deve sentire le due predette qualità fino a che il reale serva l'ideale, e l'esecuzione d'un'opera divenga forte e completa. Ora per ottenere tali risultamenti l'artista « a cui natura il disse » deve altamente sentire il bello, ed avere la mente educata al suo concepimento ed alla scelta di esso e del perfetto, ovunque possa incontrarlo, poichè un'anima bassa e volgare diviene insensibile dinanzi a tutte le bellezze della natura, e non sa vedere che la negazione di quello che è nobile e grande nel mondo ideale.

Come esempio del moderno, ritorniamo un istante sulle

orme dei grandi maestri per così rispondere più esattamente alla seconda parte del tema, cioè, in qual modo gli antichi maestri « nelle loro meravigliose creazioni intendessero la imitazione del vero ».

Mettiamoci dinanzi alla Donna di Tiziano che decora la nostra Galleria, e vediamo com'egli sia arrivato alla grande unione del reale con l'ideale.

Quanti modelli ha dovuto vedere Tiziano prima di decidersi a rappresentare la figlia di Acrisio, e certamente non si è contentato della prima donna arrivata nel suo studio per indi chiamarsi *realista* accettando e compiendo tutto quello che vi dà una natura volgare.

No; il gran Veccellese quando dipinse la meravigliosa tela non era stanco delle imperfezioni umane e cercava quanto poteva esservi di bello e di perfetto in un'opera d'impareggiabile analisi e sintesi, eliminando il brutto ed accozzando il bello, e nel ritrarre il reale faceva trionfare il suo ideale. Egli conosceva una certa castità di forme, che faceva nascere e sviluppare sulla tela con purezza e sentimento. Senza la rapidità insensata d'esecuzione, come pretendono alcuni moderni, i quali domandano un titolo alla loro vanità, nel maneggio celere della tavolozza e del pennello, faceva quella (l'esecuzione) servire all'intelligenza, ed alla forte e sentita comprensione del bello assoluto. E perciò in questa opera del Tiziano non si osserva solo il perfetto accordo della idea e della forma, ma grandezza d'esecuzione con un colore gaio e dorato che scende calmo e sensibile sopra quella nobile natura. Come modellamento delle parti i Greci nulla concepirono di più perfetto di quello che Tiziano ha lasciato nella sua Danae, e nella Venere della Tribuna di Firenze. — L'artista moderno che saprà, con la medesima energia e sapere, riprodurre opere siffatte, specialmente in tutto ciò che si applica al nudo, esprimendo col più nobile linguaggio la più nobile idea, avrà senza dubbio raggiunto lo scopo dell'arte.

Concludiamo, aggiungendo alle cose dette un'ultima parola intorno all'arte moderna.

Nell'attuale società, è forza confessarlo, la pittura ha perduta la sua importanza religiosa, per considerazioni che è qui inutile riferire, ed è caduta nella condizione della superfluità del lusso, abbandonando il mandato assunto in altri secoli di gloria per la chiesa e per l'Italia. E se gli artisti non si sentono ai nostri giorni capaci di esprimere soggetti del culto delle cose celesti, sia la loro obbiettiva il culto della patria; il quale, perchè appunto di natura terrestre, è atto ad accendere la fantasia di quelli i meno capaci di sentire la divinità. Imperocchè ove è infiacchito il sentimento di religione e di patria carità, l'arte diventa più balocco che gloria nazionale. E così la scelta dei temi, nobili e generosi, varrà a provocare nobili e generosi sentimenti. Con tal mezzo s'arriva per anco, come nei tempi più classici, alla educazione delle masse popolari, poichè la pittura è un libro in cui posson leggere anche gl'ignari di lettere. Essa è la manifestazione di una idea che la storia e la poesia desta nell'anima dell'artista, e corre come scintilla elettrica a commovere fino all'entusiasmo quanti sono ad osservarla. In tal modo l'arte s'eleverà a quell'altezza morale che tanto impulso apporta alle vetuste generazioni, e farà battere ancora una volta i cuori delle felici popolazioni della penisola che è cinta dalle alpi all'Adriatico; e *la terra dei morti* ritornerà nuovamente le terra dei viventi!...

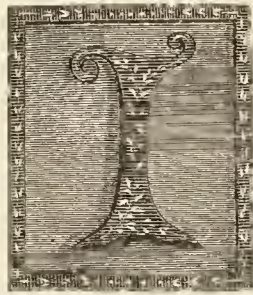
La pittura allora ispirata ed infervorata nei grandi fatti del nostro passato s'innalzerà, nel campo del bello, a grandezza nazionale. Affermato così il paese in quell'amore, che solo ha forza in cuor di forti, ne emergerà un'èra novella per la pittura patria, che non sarà nè pagana nè cristiana, ma sociale. Questo sublime risultamento dell'arte restituita alla primitiva dignità del suo apostolato farà vedere in mezzo ai suoi futuri monumenti, cinta di nuovi allori, l'Italia risorta splendere di vivissima luce fra le più colte nazioni.

L'attuazione di questi voti che noi esprimiamo per l'avvenire dell'arte, è per altro conseguenza di un nuovo avviamento che gli studi in generale dovranno prendere in Italia, svezzandosi dalle vecchie pastoie e dal convenzionalismo che ha falsato il pensiero italiano dopo gli splendori del 500.

Demetrio Salazaro.

ARCHEOLOGIA

ROMA

(ultimo ventennio)

Il rinomato archeologo francese Carlo Ernesto Beulé ha mandato per le stampe testè due volumi col titolo *Scavi e Scoperte*, riassunti e discussi in rapporto alla Storia dell'arte: prendendo in rassegna le principali scoperte archeologiche contemporanee. Egli consacra il primo volume alla Grecia e all'Italia, il secondo all'Africa e all'Asia con esposizione lucidissima per chiarezza, ed energica per vivezza d'immagini. Attenendoci ad una delle parti principali, che riesce per noi più familiare, crediamo non inopportuno riferire nella nostra *Rivista* un sunto degli studi da lui fatti con molta profondità di osservazione e con somma diligenza di ricerche intorno alla Capitale Italiana.

« Gli scavi fatti a Roma e sul suo territorio in questi ultimi vent'anni hanno dato ottimi risultati e riescirono di una somma importanza per lo studio dell'antichità. Risalendo anzi tutto all'origine di Roma ecco ai piedi del monte Palatino, e in vicinanza del gran Circo, gli avanzi della cinta primitiva, *Roma quadrata*. Questa scoperta data dal 1847. Essa fu fatta più completa dal signor Rosa, il quale nel cercare la scalinata per cui si doveva salire al palazzo pubblico dei Flavii, rinvenne altri frammenti importanti della stessa cerchia, e trovò pure indicato il luogo dove stava la porta *Mugonia* da cui si facevano uscire le mandre per condurle a pascolare nelle paludi del Velabro. Acciocchè si riesca a conoscere per intero il piano di *Roma quadrata* non rimane più che a tracciare i confini della città dalla parte del monte Celio.

« Vengono dopo i muri di Servio Tullio, i cui avanzi furono scoperti nel 1852, nelle vigne del Collegio Romano, in faccia di Santa Prisca; nel 1855 sull'Aventino, dietro la chiesa di Santa Sabina; nel 1864 sul Quirinale e più recentemente ancora sul Viminale. Questa cinta con fossati e torri, era solida abbastanza per poter sfidare un'armata regolare. Essa ricorda la dominazione Etrusca, presenta alcunchè di grandioso e ha tutti i caratteri di un'opera di lunga durata. E

frattanto nulla v'ha che resista quaggiù alle ingiurie del tempo. L'uomo è un'ombra che passa e se i monumenti che ha innalzato gli sopravvivono, non è mai che per un certo numero d'anni! Ne fa testimonianza l'antico Campidoglio scomparso compiutamente sotto un'agglomerazione di edifici di tutte le epoche. Ad una delle sue sommità la chiesa di Araceli, e il convento di San Francesco furono innalzati sulle rovine dei tempii di Giove, di Giunone e di Minerva. Dal lato opposto ciò che rimane del tempio di Giunone *Moneta* è sepolto sotto il palazzo Caffarelli. La rocca Tarpea essa stessa fu occupata da giardini pensili e sfigurata dalle case che ricoprono i fianchi del monte. Michelangelo ha sconvolto l'*Intermontium*. Quanto al *Tabularium* dove si conservavano tutte le leggi scolpite su tavole di bronzo, esso chiudeva il Campidoglio dalla parte del Foro e vi si penetrava per mezzo di tre distinti passaggi. L'entrata principale rimase intatta alla sommità del *Clyvus Asyli* e dà accesso anche di presente al Campidoglio moderno. Dall'altra parte la salita antica sussiste ancora coll'iscrizione che aggiunge a questa costruzione il nome del Console Q. Lutazio Catulo. La terza entrata fu rinvenuta sul finire del 1850: essa riesciva sul Foro ed era destinata ad uso privato piuttostochè pubblico. Il *Tabularium* era pure accessibile da tutte le parti; i cittadini potevano attraversarlo liberamente e passeggiare a comodo loro nelle sue gallerie donde si godeva di una vista magnifica del Foro e dei monumenti che lo decoravano. Egli fu il signor Normand che nel 1852 espose a Parigi i disegni del Foro Romano, non meno che della basilica Giulia costrutta da Giulio Cesare, quasi tosto incendiata e rifabbricata subito dopo con maggior fasto di prima. E già prima di lui un altro architetto francese aveva cercato di ristaurare i tre templi della *Pietà*, della *Speranza* e di *Giunone*, il più grande de'quali ebbe a fornire le sue colonne ed i cornicioni del suo peristilio per la chiesa di San Nicola *in carcere*. Gli scavi fatti sotto questa chiesa nel 1858 confermarono le induzioni dell'accurato indagatore, signor Lefuel. E quanto più si progredisce, più cresce l'ardore delle ricerche degli architetti sia stranieri sia nazionali, fra i quali vuolsi annoverare principalmente il Canina. Nel 1854 un'iscrizione dedicata al signore di tutti i Dei, nonchè varii oggetti consacrati al Dio della Salute consentono di accertare il luogo, ove sorgevano i templi di Giove e di Esculapio. I rivestimenti e le scolture che decoravano la punta dell'isola ad imitazione della poppa di una nave sono rinvenuti e confermano il racconto degli storici. Nel mezzo dell'isola si innalzava un obelisco a guisa di albero da naviglio; la poppa era formata dal tempio di Esculapio. L'isola intiera, fatta così ad imitazione di una nave gigantesca che se ne stava eternamente davanti a Roma dopo avervi condotto il serpente d'Epidauro era pittoresca e poetica in sommo grado. — La piccola galera di marmo disposta da Leone X avanti alla chiesa di Santa Maria in Dominica, sul monte Celio, è una reminiscenza di quella dell'isola del Tevere e della sua leggenda.

« Ora giungiamo al tempio di Trajano, il più bello fra quanti l'azzardo ha fatto scoprire nel periodo studiato dal signor Fiorelli, e noi rammentiamo tosto la ripristinazione del *Forum Trajanum* fatta nel 1835 e quella della basilica Ulpiana (1823). Sfortunatamente in allora si ignoravano ancora parecchie delle indicazioni indispensabili per sciogliere il problema di cui si voleva aver la chiave. Non si fu che nel 1845 che i frammenti della gradinata della basilica Ulpiana servirono a determinare l'architettura di uno dei tre portici che precedevano le tre entrate del Foro, de'quali Apollodoro di Damasco aveva dato un piano esattissimo. Questo Foro si estendeva dal Campidoglio al Quirinale e il tempio di Trajano ne completava la decorazione. Gli avanzi giganteschi di questo tempio vennero scoperti nell'inverno del 1866 a cinque metri di profondità nel cortile del palazzo Valentino. Due colonne scannellate di dimensioni disuguali, in marmo bianco, una proveniente dal tempio stesso e l'altra dalla cinta; una cornice scolpita da tre lati, simile alla cornice del *Forum transitorium* di Nerva; dei pezzi di fregi decorati di fogliami e di un capitello corinzio alto più di dieci *palmi* fanno conoscere l'importanza che possono avere ulteriori scoperte per la scienza e per l'arte.

« Or come raccogliere in breve cenno tutte le importanti esplorazioni compiute dal signor Rosa? Ognuno sa che Napoleone III con uno scopo interamente scientifico aveva comprato da Francesco II una delle quattro proprietà che occupano il monte Palatino. — Collo stesso intendimento il Papa si era appropriato il giardino del collegio degli Irlandesi. Ma il convento dei cappuccini che occupa il lato della collina verso il Celio e verso il Colosseo, rimane inaccessibile ai visitatori, come più inaccessibile ancora divenne la villa Mils dopochè venne acquistata dalle monache della Visitazione. Ora è appunto la villa Mils che è il punto culminante e la parte più interessante del Palatino. Colà erano le case di Augusto, il tempio di Apollo Palatino, la biblioteca Palatina, e frattanto è assolutamente vietato a chicchessia di accostarsi a siffatti monumenti così importanti per la scienza e per l'arte.

« Ciònullameno per breve tempo nel 1865 e 1866 il signor Guidi direttore degli scavi nel giardino degli Irlandesi era penetrato sotto la villa. Già egli aveva riconosciuto l'Ippodromo Palatino, sgombrato parecchie sale del palazzo di Settimio Severo e scoperto un passaggio che doveva metterlo in comunicazione colle camere della casa di Augusto, allorchè alcuni scoscendimenti destarono l'attenzione delle monache e troncarono le speranze dell'operoso archeologo. Il convento della Visitazione non era meno esplorato in vicinanza dal signor Rosa, ma nulla della misteriosa casa di Augusto oltrepassava il sacro recinto. Per contro nell'anno 1866 lo stesso signor Rosa rinveniva le due vie antiche che fiancheggiavano i vari palazzi dei Cesari, sgombrava parecchie immense sale ornate di stucchi e di pitture; scopriva la testa del famoso ponte di Caligola, che aveva riunito il Palatino al Campidoglio; poneva in luce il tempio di Giove Propugnatore, il piccolo monumento dove si riunivano gli Auguri, e l'Accademia, di cui si possono ancora annoverare i seggi; ricostituiva il palazzo dei Flavii col suo peristilio, la sua basilica e camere di giustizia, quella del trono, il suo *lararium*, le sale dei festini rischiarate da larghi vani e accompagnate da una vaghissima Ninfea, la sua tribuna imperiale ed una lunga serie di stanze mirabilmente costrutte per i piaceri dei sensi non meno che per le delicate soddifazioni della mente. Mercè gli scavi compiuti così saggiamente, in oggi il mistero di ciò che si chiama il Palazzo dei Cesari è compiutamente svelato. Vi era colà un certo assieme formato dalla riunione o piuttosto dall'accumulamento successivo di tutte le fantasie imperiali, senza legame, senza metodo, senza unità, senza connessione; la casa di Augusto e quella di Tiberio, le costruzioni di Caligola e di Nerone, il palazzo dei Flavii e dal lato opposto le fastose dimore di Settimio Severo che riesciranno un giorno le rovine le più colossali di tutta Roma ».

ARTE
APPLICATA ALL'INDUSTRIA

DELLA UTILITA' DEI MUSEI D' ARTE

APPLICATA ALLE INDUSTRIE

La splendida epoca del risorgimento dell'arte ebbe a promotori e protettori speciali i principi, e i grandi privilegiati dalla fortuna. Allorquando poi l'arte seppe associarsi all'industria, tutte le più modeste fortune poterono prevalersi del benessere determinato dalle cangiate condizioni sociali, e corredare le domestiche dimore con oggetti di buon gusto, e non di grave spesa. L'associazione dell'arte coll'industria formò un'epoca gloriosa dei nostri tempi; e grandemente vi contribuirono le raccolte di oggetti dell'antica scultura giudiziosamente fatte da uomini benemeriti, i quali profittarono delle grandi rassegne mondiali di Londra nel 1851 e di Parigi nel 1855 per dar vita ai musei di Kentsingthon nella metropoli inglese e di Cluny sulle rive della Senna. Alle raccolte degli oggetti antichi furono aggiunti i prodotti del lavoro moderno, e poterono così farsi degli studi e dei confronti utilissimi, che furono di grande aiuto ai manifattori presenti. La scienza che sempre inventa e perfeziona i modi di lavorazione delle materie prime, seppe così aiutare possentemente l'arte che col suo genio istintivo sa creare forme eleganti, le quali poi modifica e aggiusta agli oggetti secondo l'indole loro. E del possente aiuto della scienza e dell'arte seppe avvantaggiarsi l'industria quantunque volte dovette dar forma alla materia.

Siccome però gl'industriali esercitano la loro professione più specialmente nei grandi centri di popolazione, così riesce necessario che ivi trovino tutti i mezzi di prevalersi delle prescrizioni scientifiche e delle regole dell'arte. Ma disgraziatamente non in tutti questi grandi centri trovansi ancora quelle copiose raccolte che costituiscono i veri e propri musei d'arte applicata all'industria. E sebbene le mostre universali di Londra del 1862 e di Parigi del 1867 abbiano grandemente contribuito ad arricchire i musei accennati di Kentsingthon e di Cluny, a formare quello di Torino, e a gettare le basi di qualche altro, nulladimeno in Italia specialmente, siamo ben lontani davvero dall'essere ricchi di consimili utilissime istituzioni. Nè può prendersi a pretesto di tale mancanza la poco brillante situazione delle finanze dello Stato. Imperocchè per chi sa profittare delle grandiose mostre universali, viene ad essergli fortemente agevolata la maniera di gettare le basi di un buon Museo, e con leggerissima spesa si possono ottenere bellissime collezioni di prodotti esteri, che ogni nazione civile si compiace rilasciare, quando sa che vanno a costituire un nuovo Museo. La difficoltà maggiore di tali istituzioni consiste appunto nel gettarne le prime fondamenta. Appena si sono raccolte le prime importanti collezioni, diviene facile cómpito il completarle ed aumentarle, ed esempio splendido ne hanno dato i Musei indicati, i quali con i modi i più semplici, hanno prese le forme più colossali.

Nè credasi che dicendo ciò io voglia asserire che quelle istituzioni sono arrivate al grado attuale di grandiosa importanza quasi per effetto di magica bacchetta. Col nulla non si crea nulla: ma col poco bene utilizzato si può ottenere molto. — Qualche spesa è indispensabile per formare un Museo, ma quella spesa non è mai tale sul principio da spaventare qualunque più dissestata o modesta finanza.

Un Museo non può crearsi in un mese nè in un anno; il suo progresso deve essere graduale, e graduali per conseguenza ne sono le spese di ampliamento e di perfezionamento; se si sanno specialmente afferrare le opportunità di corredarlo di nuove collezioni, quando queste possono essere fatte con leggera fatica. Ed una delle più favorevoli occasioni per attuare qualcuno di questi utilissimi Musei, si è adesso l'imminente Esposizione Universale di Vienna, ove sono rivolti gli occhi di tutto il mondo civile. Chiunque ha fior di senno facilmente comprende che là si troveranno le più belle collezioni industriali del mondo, le quali fatte per quella circostanza solenne, sono tali da poter di leggieri essere ripartite fra più Musei. E siccome a molte nazioni riescirebbe più gravoso il doverle riportare nelle loro lontane regioni anzichè cederle per arricchire o formare qualche Museo Europeo, così io credo che sarebbe imperdonabile se Governo, Provincie e Municipi non sapessero e non volessero profittare di tale rara occasione per arricchire più che si potrà l'Italia di quelle collezioni, e dar vita a qualche nuovo Museo. Ma qui forse qualcuno mi obbietterà che lo stesso desiderio degli italiani sarà diviso da quasi tutti gli altri popoli civili che concorrono a quella palestra gigantesca di arte e d'industria, e che per conseguenza sarà difficile ottenere gran cosa. Ebbene ancora che molta sia la concorrenza, non per questo ne deriva la conseguenza che appunto noi altri si debba rimanere del tutto digiuni a quel lauto banchetto. Nella peggiore ipotesi potremo ottenere poco, ma io ritengo che sarà sempre meglio poco, che nulla.

Coraggio adunque, e se queste mie disadorne parole avranno la fortuna di essere lette, e di potere essere stimate giuste, sarà questa la più bella ricompensa che avrò, imperocchè parmi impossibile che non debbano persuadere qualche Provincia o Municipio a tentare la facile prova, delegando qualche speciale Giurato a volerla esperimentare. Nè un tale tentativo, a parer mio, potrà mai essere del tutto inefficace.

Firenze, 22 *aprile* 1873.

Conte D. C. Finocchietti.

Associandoci pienamente al concetto dell'egregio nostro collaboratore, siamo lieti d'annunziare una recente sua pubblicazione edita per cura del Ministero d'agricoltura, industria e commercio coi tipi del Barbèra, intilolata *Della scultura e tarsìa in legno dai tempi più remoti ad oggi*, che sarà esposta a Vienna e farà fede di tutta la competenza nella materia che fa pregiato l'egregio autore, eletto testè socio corrispondente della R. Accademia Economica Agraria dei Georgofili, e stato ripetutamente chiamato all'importante ufficio di Giurato a quel Convegno mondiale dell'intelligenza e del lavoro.

FESTA DI RAFFAELLO IN URBINO

Uno splendido e straordinario avvenimento accresceva importanza in quest'anno alla festa anniversaria opportunamente istituita dalla R. Accademia di Belle Arti di Urbino, per celebrare il giorno 6 aprile, memorando per la nascita ivi avvenuta di Raffaello. E questo si fu il generosissimo dono del sig. Morris Moore di Londra, in aggiunta alle oblazioni già da lui fatte più volte, di altre lire cinquemila, ancora mancanti a compiere il prezzo richiesto dal proprietario della casa ove aveva i natali il divino pittore, e per cui già si era raccolta assai considerevole somma mercè sottoscrizioni diverse e lotterie di oggetti, promosse dalla detta Accademia, dietro l'iniziativa del benemeritissimo suo presidente conte Pompeo Gherardi.

Di ciò fu dato solenne annunzio nell'assemblea tenutasi il mattino di detto giorno, ed in essa il professore Alberto Rondani di Parma nel pronunciare in forbito discorso l'elogio del Grande per cui la città di Urbino ha mondiale rinomanza, esprimeva pure grati sensi all'egregio donatore, il quale assieme al proprio figlio era presente alla seduta.

Dopo del che veniva conferita una medaglia d'oro del valore di lire 300 al signor G. Battista Mazzucchelli di Milano, valente intagliatore in legno ed avorio, il quale vinceva il premio nel concorso stato istituito l'anno precedente, ed altre di argento con diploma si destinavano per l'ottimo Istituto dei Sordo-muti di Bologna, ed alla Scuola preparatoria d'intaglio ed altre arti professionali fondata e presieduta in Firenze dal benemerito conte Demetrio Finocchietti.

Letti in seguito dal professore Luigi D'Apel due sonetti del professore Rondani in onore del grande Urbinate, il presidente annunziava che nel pomeriggio, e nella casa stessa già abitata dal Raffaello, si sarebbe stipulato l'istrumento di acquisto della medesima mercè la ragguardevole oblazione del prefato sig. Morris, la qual cosa ebbe luogo verso le cinque pomeridiane in mezzo a clamorosi applausi, alla presenza di molti distinti personaggi.

La sera alla fine la detta casa e il palazzo dell'Accademia furono splendidamente illuminati, intantochè davanti a quella si eseguivano parecchi pezzi di musica dal Concerto cittadino che già aveva rallegrata la seduta accademica del mattino.

Per tal modo ora quella casa memorabile sarà tolta per sempre non solo al pericolo di deperimento o di men convenevole destinazione, ma verrà anzi quanto prima ristaurata e ripristinata nello stile architettonico dell'epoca, formando fors'anche in essa un Museo Raffaellesco Nazionale, colle somme che si ricaveranno da una sottoscrizione iniziata dal prefato sig. Morris (1), la quale è a sperare non tarderà a raggiungere la cifra occorrente, per poco che gli Italiani abbiano a cuore un così illustre monumento, per cui hanno dagli stranieri così nobile esempio di generosità.

(1) Ammiratore appassionato di Raffaello, il sig. Morris è pure il fortunato possessore di uno de' suoi quadri, l'*Apollo e Marsia*.

A rimeritare intanto in qualche modo l'ottimo sig. Morris del grandioso suo atto, l'Accademia di Urbino, che già lo annovera da assai tempo fra i suoi soci, decretava: 1° di offerirgli uno speciale Diploma di benemerenza accompagnato da medaglia d'oro; 2° di porre nella casa di Raffaello una lapide commemorativa; 3° di offrire al sig. Morris ed alla sua famiglia alloggio nella casa medesima ogni qualvolta egli si fosse recato in Urbino. Il Municipio poi con unanime voto deliberava di offerirgli la cittadinanza Urbinate, che certo niuno meglio di lui si seppe meritare.

Queste notizie sono ricavate dal periodico che s'intitola pure dal Raffaello, e che oltre gli atti dell'Accademia contiene continuamente assai importanti notizie artistiche e scritti pregevolissimi, mercè le cure del prefato conte Gherardi, che ne è il diligente e instancabile direttore.

LUIGI ROCCA.

POESIA

Fantasia leggiadra, finezza imitativa piena di brio abbiamo ravvisato in questo *Prologo* alla *Partita a Scacchi* del nostro Giuseppe Giacosa. Questa scena di genere, questa evocazione medio-evale, ispirata da una creazione pittorica, è riuscita tutta di un getto e spiccante per tale verità di colorito e di carattere locale, che noi non esitiamo ad accoglierla come peregrina artistica manifestazione, ed in ciò speriamo aver concordi i nostri lettori.

Di questa fiaba in versi ho tolto l'argomento
Da una romanza scritta circa il mille e trecento.
A dire il vero, in calce la data non ci sta,
Epperò nei cent'anni spaziate in libertà.
Mezzo secolo prima, mezzo secolo poi,
A me non giova nulla e poco importa a voi.
La romanza era scritta in lingua provenzale,
In quel metro monotono, cadenzato ed eguale,
Che infastidisce i nervi qual tocco di campana:
Ma in quella cantilena, per dissonanza strana,
C'era un fare spigliato, un'andatura snella,
Che mi costrinse a leggerla ed a trovarla bella.

Qui calza una parentesi. — Non vorrei che il lettore
Avesse per sua grazia a credermi impostore,
Pensando che allo scopo di accrescere l'effetto,
Accollassi ad un altro le mende del soggetto. —
Benchè un poeta in genere a nessun sia secondo
Nel mestiere invidiabile di fare il gabbamondo,
E benchè di siffatti artifizi dolosi
Anche Manzoni adopri là nei *Promessi Sposi*,

E benchè se allo scritto mi tornasse efficace,
Io pure vi confessi che ne sarei capace,
Tuttavia questa volta vi prego, e son sincero,
Di credere che quanto v'ho raccontato, è vero.

Era un giorno d'autunno. — Singolare stagione
Che v'annebbia il cervello in barba alla ragione,
Sia vapor di vendemmia che impregni l'atmosfera,
Siano i fumi che i prati esalano alla sera,
Sia la pioggia imminente che vi serpe nell'ossa,
O sia un presentimento lontano della fossa:
Fatto sta che i pensieri mutano di colore
A sembianza di foglia sovra il ramo che muore. —
Ero solo, adagiato, — ma che dico: adagiato!
Nella lunga poltrona stavo lungo sdraiato
Cogli occhi semichiusi e con un libro in mano,
Semichiuso ancor esso. — Mi giungean di lontano
Grida, canti e clamori di villici. — Imbruniva. —
Pei fessi delle imposte filtrava un'aria viva
Che pareva dicesse: L'inverno è qui che viene. —
Io non muovevo palpebra, quantunque nelle vene
Mi serpeggiasse il freddo, ma, sia pigrizia o grillo,
Sopportavo quei brividi, pure di star tranquillo.
La stanza parea enorme, tanto era vuota e bruna. —
Di tratto in tratto, a sbalzi, una mosca importuna
Borbottava per l'aria misterïosi metri,
Poi dava scioccamente della testa nei vetri —
Le tende alla finestra frusciavano inquïete.....

Racconto queste cose, perchè, se nol sapete,
Noi poeti, sovente non siam noi che scriviamo,
È il vento che fa un fremito correr di ramo in ramo,
È una canzon perduta che pel capo ci frulla,
È il fumo di un sigaro, è un'ombra, è tutto, è nulla,
È un lembo della veste di persona sottile,
È la pioggia monotona che scroscia nel cortile,
È una poltrona, morbida come sera d'estate,
È il sole che festevole picchia alle vetrïate,
È delle cose esterne la varia litania,
Che fe' ridere Ariosto e pianger Geremia. —
Stavo adunque soletto, cogli occhi semichiusi
E la mente perduta in fantasmi confusi,
Aveo smesso di leggere per sonnecchiare, ed era
L'autunno, ve l'ho detto, e per giunta, la sera.

Il libro raccontava storie vecchie e infantili
Di castelli, di fate, di valletti gentili,
Talora licenzioso nei motti, ma coll'aria
Di un nonno che sorrida con malizia bonaria.
È strano come in quelle pagine polverose
L'amor sia schietto, e tutte le vicende festose. —
Si direbbe che il tempo, inflessibile a noi,
Abbia corso a ritroso per tutti quegli eroi.
Le mura dei castelli son corrose ed infrante,
E suvvi ci si abbarbica l'edera serpeggiante.
Son mozzate le torri, i merli son caduti,
Le sale spaziose i bei freschi han perduti;
I camini giganti dall'ali protettrici
Son colmi di macerie; stridon sulle cornici
I più grotteschi uccelli; ma sereni, sicuri,
Più forti che le torri e più saldi che i muri
Quelli uomini di ferro d'ogni mollezza schivi
Si parano alla mente baldi, parlanti e vivi. —
Son là, coll'armi al fianco, col girifalco in mano,
Ieri: leon di guerra, ed oggi: castellano.
Ignoranti di patria, di libertà; capaci
Di morir per un nome od un paio di baci.
Con tre motti stampati nel cuore e nella mente:
Il Re, la Dama, Iddio; e su questi lucente
Come un sole a meriggio, una grande chimera,
Legge informe, malcerta, prepotente, severa,
Assoluta giustizia o generoso errore,
Inflessibile al pari del cristallo: L'onore. —
Allora tu dell'armi infra i disagi grevi
Santa della famiglia religïon splendevi.
Allor, scoperto il capo e muti i circostanti,
Il padre, il vecchio, il sire colle mani tremanti
Benediceva al figlio, padre a sua volta, ed era
Quell'atto più solenne di qualunque preghiera.
E sapeva il vegliardo, chiudendo a morte il ciglio,
Che presso alla sua tomba c'era un marmo pel figlio,
E che il figlio del figlio, lattante bambinello,
Dell'avo un dì sarebbe sceso anch'ei nell'avello;
E pareva dicesse con il sorriso estremo:
Non sospiri, non lacrime, un dì ci rivedremo.
E che vivi racconti nelle sere invernali!
Fanciulle dai capegli d'oro, draghi coll'ali,
Visïoni, fantasmi, amori sventurati
Che chiamavan le lacrime su quei volti abbronzati.

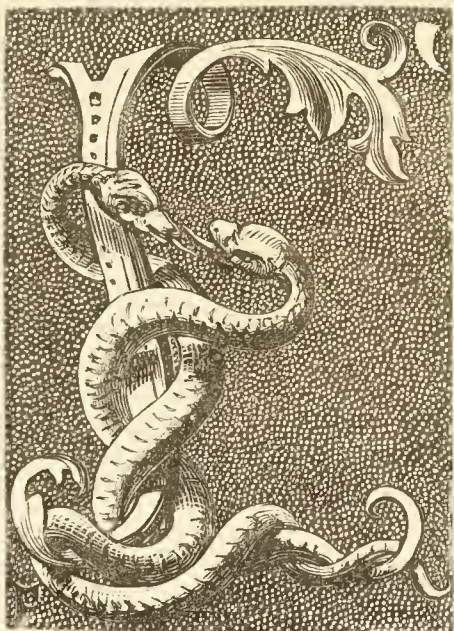
O storie di battaglie, d'amor, di cortesie,
Nuvolette vaganti per quelle fantasie,
O sereni riposi dopo l'aspre fatiche,
O cortili ingombrati dai cardi e dalle ortiche,
O gotici leggii, o vetri istorïati,
O figlie flessuose di padri incappucciati,
O sciarpe ricamate fra l'ansie dell'attesa,
O preludî dell'arpa, o nenie della chiesa,
O mura dei conventi malinconici e queti,
Celle di sognatori, di santi e di poeti,
Voi dell'arte e dei sogni siete i lucenti fuochi,
Voi vivi solamente nel rimpianto dei pochi.
Il tempo onde nessuna umana opera dura,
Ammorbidì i profili della vostra figura,
Ma il secolo correndo nella prefissa via,
Voi, soavi memorie, voi, caste fedi, oblia.

A poco, a poco intorno la notte era discesa.
Scossi via la pigrizia. — Dalla lampada accesa
Piovve un raccolto lume sulle pagine mute
Che aspettavano il frutto di tante ore perdute,
Ed io dalla romanza scritta il mille e trecento
Di questa fiaba in versi ho tolto l'argomento.

Giuseppe Giacosa.

SCULTURA

ARTISTI STRANIERI RESIDENTI IN ITALIA

FRANKLIN SIMMONS, scultore americano in Roma.

È stata sempre Roma fin da assai tempo addietro il convegno degli artisti d'ogni nazione. Molti di essi vanno per completarvi i loro studii, ed arricchire la mente colla contemplazione delle immortali creazioni di Raffaello, dei tesori dell'Arte antica nei Musei, degli imponenti ruderi de' classici monumenti, e non pochi ammaliati dal cospetto di tanti portenti, affascinati dall'ambiente, che tutto vi spira arte, grandezza, poesia — la vera vita dell'artista, — vi rimangono fino a tarda età e la eleggono seconda patria. Così è de'pittori, degli scultori, degli archeologi, degli architetti. La nostra Rivista, che diede negli anni decorsi ampia parte a porgere ragguaglio degli artisti più ragguardevoli d'Italia, per sentimento di fratellevole ospitalità toglierà quindi innanzi talvolta argomento delle sue rassegne il segnalare tratto tratto alcuni de'migliori fra gli stranieri che, presa da qualche anno stanza in Italia, vi emergono nel mondo artistico colle opere dell'ingegno e della mano. Imprenderemo pertanto a dire di un valente Americano, che in verde età vi è riescito a levar di sè bella fama, mentre ci viene offerta l'opportunità di presentare il suo ritratto ed una delle più recenti sue encomiate produzioni. C. F. B.

Franklin Simmons nacque nella Nuova Inghilterra degli Stati Uniti d'America.

Egli ereditò da sua madre un temperamento poetico, ed il gusto per le Belle Arti: fino dalla sua prima gioventù ogni sua attenzione era diretta verso di quelle, in guisa, che dedicava tutto il tempo che rimanevagli dai suoi studi scolastici a disegnare ed a dipingere.

Uscito di collegio con tale entusiasmo per le arti si diede a studiare indefessamente, e qualche tentativo fatto nella scultura, gli procacciò lode e parecchi ritratti. Il felice risultato di questi primi lavori gliene arrecò degli altri e trascorse due anni laboriosi in Washington, durante l'ultima guerra civile d'America, dove il presidente Lincoln ed il suo gabinetto, insieme ai principali ufficiali dell'armata e della flotta, furono da lui scolpiti. Nell'istesso tempo riceveva commissioni per statue pubbliche, e tra queste una in bronzo per lo Stato di *Maine*, la quale fu la prima statua eretta colà. Ma conscio il Simmons della difficoltà di formarsi uno stile corretto e di raggiungere l'eccellenza dell'arte rimanendo nel suo paese, dove rarissimi esempi di vera arte statuaria rinvenivansi, colse con trasporto la prima opportunità che gli si offerse per effettuare il suo lungo desiderio di studiare in Roma.

Cinque anni or sono egli giunse in questa città. Il suo primo lavoro fu una statua, alta 6 piedi, di Roger Williams, l'illustre Puritano che nel secolo XVII per il primo propugnò in America la libertà di coscienza: la statua fu di commissione dello Stato di Rowlend da quello fondato. Quest'opera fu presentata alla capitale della Repubblica, e da quando venne

mostrata al pubblico fu ritenuta per la migliore scultura in Washington. Dopo di questa occupossi di cose di minor rilievo come a preparazione di maggiori: e tra queste sono una bimba che canta, chiamata *L'inno di Lode: l'Angelo Abdiel, tolto dal Paradiso perduto da Milton*, e varii ritratti e bassorilievi.

La statua di Jachebed, che qui si presenta incisa in legno, fu un'altra figura ideale di grande dimensione, che seguì le opere suddette, e venne eseguita in marmo per commissione del sig. Wm S. Appleton di Boston.

L'artista intese di rappresentare *la madre di Mosè* in quello stato di sconforto e di timore dal quale doveva essere oppressa prima della salvezza del suo figlio. In quest'opera la storia è potentemente parlata e si vede nell'esecuzione un artista che comprendendo gli antichi, non se ne rende tuttavia servile imitatore: accoppiando la profonda emozione interna, coll'esterna inazione, questo lavoro vivamente interessa il cuore e la mente.

Il Simmons è presentemente occupato nell'esecuzione del Monumento Navale degli Stati Uniti, che comprende parecchie figure colossali, che è destinato ad essere innalzato in Annopolis.

JACHEBED, la madre di Mosè di Franklin Simmons.

Oltre a questo sta lavorando sopra una figura ideale che vuole intitolare: *La Terra Promessa*. Una giovane Istraelita nata nel deserto e vagabonda fino dai suoi primi anni per terre a lei ignote, scorge da una roccia ascesa con difficoltà la terra ove avrà fine il suo viaggio, ed aspira con ansietà la prima brezza balsamica che le giunge da quella, e dimostra dagli occhi tutta l'emozione dell'interna contentezza. Il modello di questa statua, grande al vero, fu non ha guari ordinato ad essere tradotto in marmo dal sig. Marshall O. Roberts di New-York.

Essendo il Simmons uno dei più giovani artisti Americani, il suo paese ha non solo ragione di lodarsi per ciò che egli fece, ma sibbene di ripromettersi moltissimo onore per quel tanto, che il suo fecondo quanto valente ingegno potrà produrre in avvenire.

E. F.

PUBBLICHE ESPOSIZIONI

DI BELLE ARTI

ESPOSIZIONE PERMANENTE DI FERRARA

(Nostra Corrispondenza)

La Mostra Permanente è posta nel già Palazzo Villa ora Ateneo delle Belle Arti.

Entrando nella 1ª sala ci si presenta per prima la *Rivenditrice* del prof. Pagliarini di Ferrara.

Una vecchia seduta sopra un sasso a piedi di vecchio muro espone al pubblico la sua merce: alcuni uccelli, una lepre e poche frutta in un cesto formano il suo picciol tesoro; un vispo garzoncello da una finestra posta a piedi del muro, sporge l'avida mano armata di un fuscello appuntato, e cerca rubare di frodo le frutta che la vecchia ha posto nel cesto.

La trovata del quadro è buona, non così l'esecuzione che sente un po' troppo del severo nei contorni, ed i rapporti delle tinte non sono intesi; la figura si attacca al fondo ed una stessa fattura hanno le parti tutte del quadro: in compenso però gli accessori cioè gli animali e specialmente la lepre sono trattati con particolare maestrìa ed abbastanza verità.

Del medesimo Pagliarini troviamo un ritratto che se togli la felicità della simiglianza, incorre in tutti i difetti del quadro della *Rivenditrice*.

Il signor Deogratias Lasagna di Parma ci ha presentato un episodio del combattimento di Montebello; l'effetto della mischia è ben riuscito, l'esecuzione e l'espressione delle figure è ben sentita, solo il signor Lasagna ha fatto un po' sperpero di luce in tutto l'assieme del quadro.

Il Turri Mosè di Bergamo ci ha dato tre buoni quadri di genere; la verità ed il tocco disinvolto formano il principal pregio di questi dipinti.

L'interno e l'esterno della casa di Goldoni in Venezia sono due veri gioielli del prof. Moja di Venezia. La finezza d'esecuzione unitamente al correttissimo disegno ed al simpatico colorire, sono tali pregi in questi quadretti che attirano l'ammirazione dei visitatori.

Il Trenti Girolamo di Milano ha due paesaggi, la cui verità di effetto armonizza col tocco disinvolto, e lo fanno conoscere a tutta prima per un distinto artista.

Del Fasanotti di Milano abbiamo la *Sentinella avanzata*, un contadino calabrese sulla cima di una roccia sotto le viste d'attendere al gregge delude la vigilanza delle truppe e sta là pronto a qualunque evenienza per dare il convenuto segnale. È questo il concetto dell'autore, la robustezza dei tocchi in questo quadro in una al perfetto disegno, lo fanno da tutti ammirare; il nome del Fasanotti è troppo cognito, perchè sia d'uopo di estendersi in encomii.

Alcuni quadretti del prof. Domenichini di Ferrara non vanno dimenticati per un certo buon gusto ed effetto.

Nè dobbiamo tacere per anco di un grazioso quadretto, *Seno di mare presso S. Elpidio*, solido di esecuzione e brillante di effetto del signor Augusto Droghetti, il quale a distintissimo talento artistico accoppia altresì una rara intraprendenza nel còmpito che gli spetta come segretario di codesta Esposizione.

In questa 1ª sala, dopo menzionate le bellissime incisioni del prof. cav. Boscolo di Venezia, non trovo altro di notevole.

Nella 2ª sala un acquerello dell'Aston Federico, ed un paesaggio rappresentante un lago, fanno fermare per la gran verità che in essi si riscontra nel luogo: vi è la luce, la vita, vi si respira.

Del Carlo Felice Biscarra, è ammirata *La raccolta del riso nel Vercellese;* una risaia si stende alla vista del riguardante, in essa alcune macchiette di villici intenti alla raccolta del riso, colle loro svariate movenze, fanno fede quanto l'autore ami la natura e quanto fedelmente la rappresenti. Egual cosa diremmo dell'acquerello del medesimo, *la Laguna di Venezia*, se riguardi dovuti a lui, come direttore di codesta Rivista, ci permettessero di estenderci maggiormente sui suoi lavori.

Il Salvatore Mazza di Milano ci ha esposto *Una stalla di cavalli*; il perfettissimo disegno, il gusto del colorire e la franchezza del tocco, ai quali pregi arrogi l'effetto di luce che entra pel portone della stalla, tutto ciò formano nel quadro del Mazza le doti caratteristiche di un artista distinto.

Una Contadinella Romana, è un grazioso studio di costume del prof. Narciso Malatesta di Modena; l'effetto del sole è ben riuscito, il tocco robusto delle tinte fa un giusto contrasto coll'azzurro cielo romano, che serve di fondo a quasi un terzo della figurina.

Mi piace notare un paesaggio del Bordini di Ferrara, un po' freddo di colore, ma buono per una giusta intonazione.

Inoltre, un disegno a penna rappresentante *La caccia dei Leoni,* diligente lavoro del sig. Domenico Tumiati di Ferrara.

Diversi quadri del prof. Guardassoni di Bologna corredano il complesso di questa 2ª sala; fra gli altri noteremo una testa di vecchio ed una vecchia dormienti, le di cui bellezze artistiche son degne del nome dell'autore. Y.

SOCIETÀ PROMOTRICE DI NAPOLI

(Nostra Corrispondenza)

Intanto che ci perverranno maggiori dettagli sulla Esposizione di quest'anno, che trovasi presentemente aperta al pubblico, facciamo luogo a pochi cenni preliminari speditici dal nostro bravo corrispondente di quella città.

Quest'anno non abbiamo alla nostra Promotrice nè grandi tele, nè grandi cose; ma la scuola cammina e l'indirizzo accenna a serii progressi. Vennero esposti 263 oggetti d'arte, in cui non vi è nulla che stoni troppo apertamente.

Il dipinto del vostro Calderini trionfa — non mi ero ingannato a Milano — sembra della nostra scuola. — Bello è pure un piccolo paese mandato dal Ciardi da Venezia.

L'Altamura ha indovinato un bel soggetto — Vi sono buoni dipinti del Cortese, del Patini, del Dal Bono — Gli acquerelli del Tofano sorpassano quanto si è fatto fin'ora in tal genere di pittura. Sono stupendi alcuni dipinti del Marinelli, dello Sciuti, del Mancini, del Netti, del Parisi. — Ma io non voglio dilungarmi su tale proposito per non farti venire la tentazione di pubblicare la lettera. — Ti scriverò l'articoletto promesso e te lo manderò. — Tuo T. P.

SOCIETÀ PROMOTRICE DI TORINO

L'Esposizione venne aperta sabato 26 aprile. Le opere ammesse sono 381, di cui 315 dipinti a olio, 24 aquerelli, 20 tempere, *fusin* e disegni, 4 sculture in marmo e 5 in gesso, 13 smalti e terre cotte.

E fino da quel giorno un gran concorso di visitatori valse a dimostrare siccome venga crescendo l'amore per le Belle Arti. Nè mancarono gli acquisti a incoraggiamento degli artisti; sicchè in poco tempo si poterono registrare 83 vendite per la complessiva somma di lire *quarantanove mila quattrocento cinquanta cinque.*

Fra gli acquisitori voglionsi citare S. M. il Re, il Principe di Carignano, il quale inaugurava l'apertura dell'Esposizione, il Principe Amedeo, la Duchessa di Genova, il principe Tommaso Duca di Genova, il Duca di Sartirana, il cav. Tommaso Salvini, e parecchi soci.

Fra le molte opere di pregio singolare, non poche pur troppo sono quelle al disotto della mediocrità, laonde saviamente fece la Direzione nel pubblicare in principio del Catalogo dell'Esposizione la seguente avvertenza che fu da tutti apprezzata a prevenire che rinnovisi lo sconcio di un amalgama di buono e cattivo con pregiudizio del vero senso del bello.

Nell'accettazione delle opere si volle usare anche in quest'anno la massima larghezza, lasciando al Pubblico di apprezzarne il merito artistico.

Si avverte fin d'ora però che per l'avvenire, a decoro dell'arte, ed a favorirne il vero progresso, si procederà con qualche maggior rigore nello ammettere quelle opere che non accennano a particolari disposizioni artistiche nei loro autori.

Nella prossima dispensa si darà un cenno particolareggiato delle principali opere esposte.

CRONACA

Torino. — *Monumento a Cavour.* — Come Camillo Cavour fece molto parlare di sè in vita e [molto farà ancor parlare dopo morte, così avviene del grandioso monumento che a lui si deve innalzare in Torino, e che da dodici anni si aspetta.

Già si sperava che in occasione della prossima anniversaria festa nazionale avrebbe avuto luogo la promessa inaugurazione. Ma il Dùprè avendo dichiarato che mentre sarebbesi collocato a suo posto l'intero gruppo, egli avrebbe poi avuto bisogno ancora di due o tre mesi per compierlo definitivamente, fu saggio partito il concedere un nuovo indugio perchè quando si abbia a scuoprire il monumento ciò sia almeno per lasciarlo senza più esposto al pubblico e corredato delle aiuole che il Municipio intende formargli all'intorno per rendere più decorosa l'intera piazza.

Giova credere che per tal modo i proprietari delle case circostanti vorranno dar opera sollecita a fare alquanto più puliti ben anche i prospetti delle medesime, e avrà luogo il progettato compimento della facciata della chiesa di Santa Croce sul disegno del Iuvara che ne fu l'architetto.

Cogliamo intanto questa opportunità per far osservare che ne paiono intempestivi i giudizi dati da alcuni giornali sul lavoro dell'insigne Duprè, sia sull'assieme, sia sulle diverse statue, avendo egli diritto di chiedere che si aspetti a che il monumento sia compiuto e a suo posto per rendersi ragione dell'effetto che potrà fare un'opera di cotanta importanza e per cui venne consacrata ingente somma.

A cosa finita il pubblico dirà la definitiva sua parola. L. R.

Firenze. — *Del trasporto delle ceneri di Luigi Canina in Santa Croce a Firenze.* — Il giorno 29 d'aprile ebbe luogo con solenne pompa il trasporto delle ceneri dell'illustre archeologo ed architetto Luigi Canina, dal cimitero di San Miniato al Monte, nel tempio di Santa Croce, per essere ivi tumulate sotto il monumento scolpito dal genovese Santo Varni. Tutte le autorità cittadine, le rappresentanze degli istituti e società artistiche e il *Comitato Casalese* intervennero alla cerimonia del Consiglio.

Cotesto singolare onore d'aver tomba in Santa Croce, fu al Canina, come è noto, in omaggio alla fama sua grandissima, decretato dal Governo granducale di Toscana, allorchè, reduce l'illustre archeologo da Londra per restituirsi a Roma, infermava e moriva in quella città di Firenze il 17 ottobre del 1856.

Depositatane, provvisoriamente, la salma a San Miniato al Monte, l'adempimento di quel decreto, per causa, prima della sopravvenuta invasione colerica, poi de' politici rivolgimenti, sospeso e per poco quasi obbliato, fu con patriottico amore ripreso da un Comitato costituitosi a Casale Monferrato, ov' ebbe i natali il Canina.

Raccolto con privata sottoscrizione iniziata dal giornale *Il Casalese*, il denaro necessario alle spese del trasporto delle ceneri, e fatti gli accordi colle autorità e il Municipio di Firenze, che volonteroso prese sopra di sè la cura dell'ordinamento della solenne cerimonia, venne questa fissata, come si disse, al 29 dello scorso mese.

Rappresentante il Comitato promotore, e delegato del medesimo, già trovavasi a Firenze, l'avvocato Alessandro Ubertis.

Fra le oblazioni raccolte dal Comitato promotore, con quelle di S. M. il Re Vittorio Emanuele, del Municipio di Casale, dei Ministeri dell'Interno e della Pubblica Istruzione trovammo anche l'offerta del Municipio di Roma; del quale una speciale rappresentanza intervenne alla cerimonia del 29, per rendere tributo d'onore e di riverente ricordanza all'uomo illustre che per tanti titoli appartenne ed appartiene a questa Roma.

Perocchè non v'è chi ignori, che Roma fu al Canina, come appunto egli suoleva dire, seconda patria; che venutovi giovinetto, vi dimorò la maggior parte della sua vita; di questa città venne con nobiliare diploma nominato cittadino, ed in essa e ad illustrazione dei suoi monumenti eseguì e pubblicò quei grandi lavori d'archeologia e d'architettura, che di tanta e non peritura fama circondarono il suo nome.

E ben può dirsi che quasi ogni piazza e monumento di Roma rammenti il nome e l'opera e gli studi del Canina; basta infatti ricordare la Villa Pinciana, che, nominato architetto della Casa Borghese, abbellì ed ornò de' nuovi edifizii, la via Appia quasi nuovamente discoperta e ristaurata, l'Anfiteatro Flavio, la Basilica Giulia, le Acque Albule, gli studi sull'acquedotto dell'acqua Felice, e sulla condotta dell'acqua Marcia, e tutta in una parola la vetusta Roma, pagana e cristiana, risollevata dalle antiche rovine, e richiamata a nuova vita e descritta e designata in quegli immensi lavori nei quali il genio dell'artista gareggia colla profonda dottrina e l'erudizione dell'antiquario.

E fu in Roma che il Canina s'ebbe le maggiori e più gradite onorificenze, poichè, oltre agli importanti incarichi avuti dal Governo, non vi fu Istituto scientifico o Accademia che non lo volesse annoverato tra i propri soci, e tre volte fu chiamato all'ufficio di consigliere comunale, ed ebbe titolo di *patrizio romano*, e la presidenza del Museo Capitolino.

Le quali cose ricordando, farà certo meraviglia il sapere che mentre in Casale Monferrato già da parecchi anni sorge in onore del Canina, la sua statua su pubblica piazza, nella città di Roma, ove sono prodigati busti e statue a nomi ed uomini d'assai dubbio valore e merito, non siavi, all'infuori di una modesta lapide postagli in Sant'Adriano da uno straniero, il duca di Nothumberland, non siavi sasso o statua che ricordi il nome e conservi ai presenti la fama del grande *illustratore* di Roma!

Venezia. — *Monumento a Paleocapa.* — Mercoledì 30 aprile ebbe luogo la inaugurazione del monumento Paleocapa, erettosi in Venezia nel Campo S. Angelo per deliberazione e cura del Comitato promotore, istituito in Torino nel 1869, mercè cui venne ivi eretto l'altro monumento, inaugurato nella solenne occasione dell'apertura della Galleria del Fréjus.

S. E. il conte Federico Sclopis, membro del Comitato promotore e già presidente della Giunta esecutiva pel monumento di Torino, pronunciò uno splendido discorso inaugurale nella sala dell'antico Senato, detta dei *Pregadi*, nel Palazzo Ducale, gentilmente concessa all'uopo dalla Presidenza di quell'Istituto di scienze, lettere ed arti; dopo di che si procedette allo scoprimento della statua ed alla rogazione dell'atto di consegna del monumento al Municipio di Venezia.

La statua, è opera dell'esimio professore di scultura cav. Luigi Ferrari; essa aggiunge una nuova fronda alla splendida corona di cui va superbo il celebre artista, e riesce una nuova gemma per quella città, così ricca di monumenti e di preziosi oggetti d'arte.

Il concetto stesso di questo monumento è veramente felice, poichè rappresenta il Paleocapa allorchè formava il piano della Diga esterna del porto di Malamocco, grandiosa opera ideata dal suo eminente ingegno, e senza la quale non sarebbe stato possibile aprire il bacino interno di quel porto, nè i canali di navigazione fino alla città, ai colossali navigli che adesso vi approdano, iniziando così quel movimento commerciale di cui Venezia si rallegra, e che prenderà, vogliamo sperare, sempre maggiore sviluppo, se i Veneziani sapranno trarne profitto e cooperare attivamente ad aumentarlo.

Partendo dal suddetto concetto, il Ferrari ha adottato, nella composizione della statua e dei suoi accessorii, il tipo ed i costumi dell'epoca, cioè dello scorcio del 1830; ed ha quindi raffigurato il Paleocapa tra l'ottavo ed il nono lustro di età, cogliendo abilmente una rassomiglianza di lineamenti, che lo fa d'un tratto riconoscere da quanti ebbero allora la fortuna di vederlo e di avvicinarlo.

Noi ci congratuliamo di cuore col Ferrari di così felice ispirazione la quale varrà a perpetuare ne' Veneziani la riconoscenza ch' essi devono al Paleocapa pel sommo benefizio da lui reso alla loro città, e di cui apprezzeranno sempre più la portata.

E siccome il Tabacchi, nella statua da lui scolpita pel monumento

di Torino, rappresentava il Paleocapa nell'ultimo stadio della sua vita, quando cioè, dopo avere per più anni retto il Ministero dei Lavori Pubblici in Piemonte ed avere colla sua saggia politica e colla sua grande influenza nei Consigli della Corona altamente giovato alla causa d'Italia e di Venezia, si era a buon diritto acquistata la fama di eminente uomo di Stato; così gl'Italiani ed i forestieri, che visiteranno le due città sorelle, potranno formarsi un adeguato criterio dell'uomo onorando, giustamente definito nella iscrizione dettata dallo stesso conte Sclopis ed incisa nel monumento di Torino: INGEGNERE ILLUSTRE — STATISTA INSIGNE.

Messina. — *Medaglia d'onore decretata all'insigne incisore Tommaso Aloysio Juvara.* — Comunichiamo la grata notizia testè pervenutaci che la città di Messina, cui il celebre incisore, più volte menzionato nella nostra Rivista, deve i natali e i mezzi per diventare artista, ricevendo da lui a tributo di omaggio e gratitudine la splendida stampa della *Madonna di Raffaello* detta *di Napoli*, che procacciò meritamente cotanto grido, e plauso, e premii, e aggregazioni alle primarie Accademie nazionali ed estere all'autore, volle per decreto municipale conferirgli novello cospicuo segno di onoranza, col seguente atto ufficiale:

« Il Consiglio comunale ammirando il capolavoro dell'insigne artista Messinese, lieto delle molte onorificenze che pongono suggello alla splendida di lui carriera, riconoscente ai nobili e generosi sensi da lui espressi verso la sua patria, e volendo rendere un tributo di pubblica e durevole onoranza a chi col mantener vivi gli splendori e le gloriose tradizioni dell'arte Italiana, accresce l'onore del paese natìo, gli decreta una medaglia d'oro, e manda alla Giunta la relativa esecuzione nella maniera che sarà per giudicare più conveniente. »

Un encomio sincero tanto a chi compartisce quanto a chi riceve siffatte testimonianze, che fanno fede in quale alto pregio si mantenga il culto delle belle arti nella patria nostra. C. F. B.

TAVOLE

CERAMICA ITALIANA

DEL SECOLO XVI.

Disegno cromolitografico di ANGELO TIMÒ.

Due putti reggono in sul davanti della concavità racchiusa fra due tori a corda un medaglione circolare avente questa iscrizione: URBINO, 1604, e un monogramma quasi cancellato che dev'essere un P.

Questa brocca elegantissima si trova nel Museo del Louvre, al quale giunse per donazione che in data 15 gennaio 1856 Alessandro Carlo Sauvageot gli ha fatto della propria raccolta.

Nel tomo XIII della *Gazette des Beaux Arts* — anno 1862 — il celebre Alberto Jacquemart attribuisce l'esecuzione di questo antico saggio ceramico ad Alfonso Patanazzi.

L'altezza è di trentaquattro centimetri — compresa l'ansa.

GIULIO MONTEVERDE

Acquaforte di FRANCESCO DI BARTOLO, *da Napoli.*

Eravamo saliti, un mattino del passato aprile, allo studio di Giulio Viotti, qua in Torino. Sopra la moltitudine confusa dei tetti bruni, dei campanili, delle cupole, dei comignoli, e più in là sopra il verde finissimo della campagna si distendeva un cielo triste, tutto modellato in alto di bianco e di grigio plumbeo, rigato all'orizzonte di lunghe striscie turchine, vaporose, — leggiere le prime, forte l'estrema e profonda. Il nostro amico stava ultimando un quadro bene intonato, dipinto francamente, e che adesso col nome di *Fiori e triboli* splende nella Esposizione di questa Società Promotrice. Piantato davanti al cavalletto, rischiarato a tergo dalla fredda luce di tramontana, il giovine artista, con l'alta sua statura e la persona svelta, sottile, nervosa, piena di brio, ci rammentava il *Pittor Londonio* di Mosè Bianchi. Noi, seduti a cavalcioni di una seggiola, si stava guardando e fumando. C'era quel silenzio che nasce da qualcuno che intentamente lavora e da qualcuno che contempla.

Trascorse così oltre un quarto d'ora. Poi Viotti depose la tavolozza, depose i pennelli, e disse alla modella il solito: « Riposi pure ». Si prese a discorrere del quadro, del come battezzarlo, della mostra imminente, di arte insomma, il tema inesauribile. Si parlò di scultura. « A proposito — dicemmo noi — *L'Arte in Italia* publicherà il ritratto di Monteverde, acquaforte del Di Bartolo ».

« Benedetto il Di Bartolo — Viotti rispose — e fortunata quella pagina della vostra Rivista. Ci sono in arte delle figure gagliarde e soavi ad un tempo; — una di queste è Monteverde. A Roma l'ho conosciuto moltissimo; — l'ho conosciuto in mezzo ai compagni e nella fidente intimità della sua casa. Lo ammiro e gli voglio bene, chè in lui brilla questo sodalizio ideale, una grande intelligenza ed un nobile cuore. Si pensi al *Colombo giovinetto*, si pensi al *Genio di Franklin* e a quella nuova meraviglia del gruppo di *Jenner*, e si vedrà splendere nella gloria del bello il grande omaggio alla scienza benefattrice, alla maestà trionfale dell'incivilimento. Sì — gli è questo il sublime amore del marchese di Posa — l'amore che uccide o conduce ai culmini sacri dell'apoteòsi ».

E dopo una pausa: « La faccia di Monteverde, così alla prima, può sembrare austera. Capelli selvaggi, irrequieti, leonini, di un castagno rossiccio; fronte che sporge, sempre nel caldo martirio del pensiero, le occhiaie profonde, piene d'ombra, le guancie magre e molto pallide; poi sotto, la macchia fulva ed intensa della gran barba, — ecco, a largo sbozzo, la figura del Monteverde. Ma nell'azzurro chiaro de' suoi occhi va errando una espressione di dolcezza infinita. Vive in quello sguardo la continua ricerca d'ogni cosa più arcanamente blanda e gentile. — Sì, la dolcezza, una dolcezza malinconica è il sostanziale carattere di Monteverde — è tutta l'anima sua. La dolcezza che medita, la dolcezza che ama, la dolcezza che crea. Gli è che Monteverde ha battuto in altri tempi la tremenda brughiera dell'avversità. Per certe creature di tempra eccezionale, quando al faticoso pugilato del dolore succede la vittoria, essa è tutta composta di oblìo sereno e benigno. Come nel vispo fanciullo che rappresenta il *Genio di Franklin*, havvi nel genio di Monteverde qualcosa dell'angelo ... »

A questo punto la modella, — mezzogiorno scoccava, — fattasi innanzi sbadigliando, chiese a Viotti: « Dunque a colezione si può o non si può andare? ... »

PLUCK E *BORDEAUX*

Acquaforte di GIOVANNI QUADRONE, *da Mondovì.*

Due faccie da galantuomo, due belle faccie leali, — due *grognards* pieni di vicende, e buoni, fedeli, sommessi come due agnellette.

Pluck, l'ottimo cane da fermo, vive ancora; — si buccina ch'esso abbia fissato il suo quartier generale a Fossano. Per effetto di una cavriola mal riuscita in mezzo all'erba primaverile, si ruppe in altri tempi una zampa, ed ora va zoppicando; — grave disgrazia, la quale tuttavia non pare imbarazzarlo nella epopea delle sue galanti avventure.

Bordeaux è morto. L'ombra sua meditabonda erra nelle inferne regioni,

Per li prati d'asfòdelo vestiti

forse insieme ad Argo, il fido cane d'Ulisse.

CATTIVO TEMPO

Acquaforte di ALFREDO D'ANDRADE, *da Lisbona.*

Vi era quiete, ma una quiete minacciosa, e premeva i campi, come un'angoscia, la triste afa delle nubi temporalesche; — d'improvviso arrivò un soffio di vento, i pioppi, sotto l'impeto nuovo, piegarono sopra se stessi come punti interrogativi, — poi si diffuse l'odore umido della pioggia, — e adesso fischia la bufera, nell'aria rotola il tuono, la pioggia cade di sbieco e flagella i cupi riflessi della palude...

Vi era quiete — ora imperversa lo sdegno alto del cielo.

G. C.

DIRETTORI { CARLO FELICE BISCARRA.
LUIGI ROCCA.

Gerente AVV. LUIGI ROCCA.

TORINO, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3, e Lagrange, 7.

CERAMICA ITALIANA

(Secolo XVI)

GIULIO MONTEVERDE

Giovanni Quadrone inc

PLUCK E BORDEAUX

Alfredo D'Andrade inc

CATTIVO TEMPO

Anno V. Maggio 1873. Dispensa V.

L'ARTE IN ITALIA
RE SVRGET.

ARTE CONTEMPORANEA

L'ITALIA ALL'ESPOSIZIONE DI VIENNA

Favorevole occasione per porre in luce la potenza produttiva della Nazione è senza dubbio il vastissimo campo bandito dalla Mostra Universale di Vienna, che attira quest'anno i più vitali interessi del mondo artistico, economico, industriale.

Per la prima volta è dato all'Italia unificata il mostrarsi a fronte degli altri popoli munita della propria forza compatta, assai meglio agguerrita dallo assembramento di tanti elementi pel passato disuniti e sparsi sulla faccia della penisola senza giusto criterio e fondata coscienza de' proprii suoi mezzi. Riserbandoci a misurare con giusta bilancia il grado e il posto che ci verrà fatto di riconoscere assegnato a noi dalla stregua severa ed imparziale del suffragio internazionale e dal senso pubblico ne'giudizii che saranno emanati a suo tempo ad opera compiuta, è nostro proposito di passare a rassegna prima partitamente quanto dalle principali provincie italiane venne messo insieme per concorrere alla gran Mostra, valendoci all'uopo dell'opera intelligente, sincera e vigile dei nostri corrispondenti. — Compendieremo poscia con rapido colpo d'occhio sintetico il risultato definitivo per riuscire alla conclusione se l'Italia sia stata convenientemente e degnamente rappresentata, e quale potrebbe allo stato attuale rivelarsi non solo, ma altresì quali si abbiano a dedursi schietti apprezzamenti considerandola a fronte dei progressi che in questo secolo le arti riescirono a raggiungere anche nelle altre nazioni.

C. F. Biscarra.

FIRENZE

Alla Giunta artistica di Firenze non può ripetersi oggi il rimprovero di assolutismo che le fu fatto in occasione della Mostra internazionale del 1867 in Parigi. Questa volta si è mostrata liberale, liberalissima, nè uno per maligno che sia potrebbe accusarla di partigianeria. Destra, centro, sinistra hanno trovato liberissimo accesso per le opere loro. Quindi il complesso delle opere d'arte che Firenze invia alla Esposizione di Vienna è riuscito assai svariato, e se non tale da mostrare lo stato dell'arte odierna (perchè le opere di molti artisti ci mancano) è sufficiente però a dare un'idea abbastanza chiara del nostro essere.

PITTURA

Delle opere di pittura che vi sono state inviate, alcune poche si ebbero già il battesimo della pubblica opinione, altre sono affatto inedite chè il tempo di mostrarle al pubblico, anche per pochi giorni, mancò ai loro autori. La preminenza di numero l'hanno i piccoli quadri di argomento familiare. I quadri grandi di soggetto sacro o storico scarseggiano, e del pari scarseggiano i paesaggi; di episodi militari nemmeno l'ombra. Firenze si è mostrata cortese tirando un velo sul tempo passato. Aspettando il giudizio che delle opere nostre saranno per dare i Tedeschi, verrò enumerando quali tra le pitture in discorso abbiano a senso mio i requisiti voluti per fermare l'attenzione degli spettatori, e le qualità necessarie per meritarsi un esame critico senza che lo scrittore abbia a dolersi di un inutile spreco d'inchiostro.

Comincio dai quadri storici, e tra questi ripongo l'*Eccidio dei Maccabei*, noto dipinto del prof. Ciseri, ed il *San Carlo Borromeo* del Martinetti, discepolo del professore ricordato. Pongo ambedue questi dipinti fra i quadri storici, benchè di sacro argomento, perchè l'elemento costituente il quadro religioso, che è il misticismo, la umanazione della divinità, vi manca, non per colpa degli autori, ma dei soggetti stessi.

Il quadro del prof. Ciseri appartiene alle opere di *grande stile*. C'è dramma, c'è passione, studio di nudo e di panneggiamenti, ed anche un tantino di macchina. È l'opera di un professore il quale ha voluto mostrare quanto può e quanto sa. L'*Eccidio dei Maccabei* è opera che parve affetta di naturalismo quando fu compiuta, e che oggi invece sembra accademica, in specie nell'apparato scenico e nei mezzi adoperati per risolvere l'effetto. Contuttociò è opera magistrale che segna una fase dello sviluppo artistico del Ciseri a cui le lodi prodigategli allora non impedirono di far passi da gigante nelle vie del vero. Pochi intendono il chiaroscuro come lui, pochi sanno dare alla forma una squisitezza di modellatura come l'artista di cui è parola. Un quadro che egli spedì a Londra due anni fa ed una quantità non piccola di ritratti ultimamente eseguiti lo mostrano ad evidenza. Vengo al Martinetti: confesso di avere una simpatia grandissima per quei santi la cui immagine, tolta che sia di sugli altari, rimane scolpita nel cuore dell'umanità.

Carlo conte Borromeo, arcivescovo di Milano, cardinale di santa Madre Chiesa, vissuto in epoca in cui le ricchezze ed i titoli davano autorità suprema ed assicuravano l'impunità al delitto, volse la mente agli studi, il cuore ai benefizi, l'attività dello spirito a correggere gli abusi, a temperare i costumi, a migliorare il secolo. Tutto amore e carità, fu nulla per sè, tutto per tutti.

Fate che col correr degli anni sia *dissantificato*, Carlo Borromeo resterà sempre, anzi più che mai, un modello di virtù cittadine, un esempio di carità illuminata ed efficace, un uomo degno della stima e dell'ammirazione dei secoli.

Il pittore Giacomo Martinetti, avuta commissione di un quadro di altare per una chiesa di Locarno (Canton Ticino), ha glorificato in esso San Carlo Borromeo, rappresentando un episodio della vita di esso durante la pestilenza di Milano.

È un quadro senza splendori, senz'angioli, senza nimbi gloriosi, tutto terreno, ove primeggia, come protagonista, la carità dell'illustre prelato.

« L'uomo, scrive Hegel, nella sua attualità vuol vedersi innanzi il presente stesso, nella presente vitalità, riprodotto dall'arte come sua propria spirituale umana opera, anche sagrificando la bellezza e la idealità del contenuto e dell'apparescenza. »

E nel quadro del Martinetti il presente stesso, nella presente vitalità, ci è; come ci è il sagrifizio di quella beltà, di convenzione, che fu scambiata in tempi non molto lontani dai nostri con l'*ideale*. Ma non pertanto ci è la bellezza estetica che resulta dall'armonica proporzione delle qualità obbiettive e subbiettive necessarie a comporre una vera e propria opera d'arte.

Siamo in una soffitta, albergo della miseria e dello squallore; sopra un lurido lettuccio giace una morta. Il cardinale, in atto di scendere i primi gradini di una scala, mezza scalcinata, stringe contro al petto un fanciullo, il figlio della morta, e lo porta seco in luogo ove gli saranno ministrati i soccorsi necessari al suo stato.

La luce che piove dall'alto investe l'innanzi del quadro, la figura del santo e del fanciullo, lasciando nell'ombra e nel mistero il fondo della squallida stanza, il letto e la donna. La porpora e i cenci, il coraggio e l'abbattimento, la serenità dell'animo e lo sconforto, la salute e la infermità sono felicissimi contrapposti che valgono moralmente e materialmente a dare spicco al dipinto del nostro artista.

La poesia dell'argomento, il Martinetti l'ha sentita, e l'ha resa con molta evidenza; quindi per il lato subbiettivo non merita che lodi sincere, lodi che si riversano in parte anche sulla obbiettività dell'opera ricordata. Dico in parte, perchè mentre la *trovata* delle linee del fondo, e delle due figure principali sono bellissime; mentre alcuni pezzi sono dipinti con vigore, e di mirabile giustezza, altri rimangono appetto a quelli un po' scadenti; come di fronte alla schietta verità di certi toni appariscono convenzionali e di scuola certi altri. Il qual difetto di convenzionalismo scolastico è da rimproverarsi in specie alle tinte del fondo, dove l'abuso del violetto, per freddare il bruno caldo delle ombre, manifesta più artifizio che arte. Nel tutto assieme per quanto la testa del Santo manchi d'ispirazione, il quadro è opera non volgare;

e quando l'artista, col sentimento che lo distingue, non lasci di studiare analiticamente i più piccoli particolari del vero, potrà darci opere improntate di originalità, e degne di molta considerazione.

Un quadro noto a pochissimi è quello rappresentante lo Stuardo *Giacomo II che rifiuta al nipote, Duca di Montmouth, la grazia della vita*, opera del prof. Luigi Norfini.

Ecco l'argomento:

« Il giovane Duca di Montmouth, fatto prigione dopo la battaglia di Sedgemoor (1685), veniva rinchiuso nella torre di Londra e condannato a morte, come reo di ribellione, da un tribunale straordinario, nominato da Giacomo II, e composto dei più fieri avversarii politici e religiosi dell'accusato. Alla vigilia del suo supplizio, egli chiese di vedere il re suo zio, sotto colore di comunicargli alcuni segreti riguardanti la sicurezza della Corona, ma col vero scopo d'implorare la grazia della vita. Condotto alla presenza sovrana, colle mani avvinte, tentò di scolparsi, si avvicinò alle ginocchia del Re, ma l'inesorabile Giacomo lo respinse sdegnosamente dicendogli: « Non siete degno di perdono; non vi concedo che un prete ».

L'artista ha collocata la scena nella sala destinata al Consiglio dei Ministri.

Vedesi in essa il Re, che sembra essersi alzato allora dalla sua seggiola prossima ad una gran tavola, coperta da un tappeto di velluto verde, sulla quale sta aperto il processo fatto all'infelice Duca, il quale, genuflesso ai piedi del re, protendendo le mani insieme avvinte da un laccio di seta turchina, chiede con l'accento della disperazione gli sia commutata la pena. Più indietro stanno due ministri freddi spettatori della scena dolorosa, e presso alla porta ritto in piedi in arnese di guerra scorgesi il generale da cui fu guidato il reo alla presenza dell'ultimo suo giudice terreno.

In questo quadro del Norfini il dramma ci è senza sforzo e senza ostentazione. C'è nelle figure, nelle tinte, nell'ambiente, in tutto. Quanto poteva concorrere ad esprimerlo con verità, ed efficacemente non fu dall'artista trascurato. Quella vasta sala con le pareti tappezzate di stoffa color sangue, coperte fin verso la metà da dossali di legno scuro, con la scarsa mobilia che l'arreda, severa nelle linee e spoglia di ornamenti, mette freddo a mirarla. La luce che illumina le due principali figure, prossime alla finestra, diffondendosi misteriosa e fiacca pel rimanente della sala, rafforza il senso di tristezza, prima impressione che fa allo spettatore l'insieme di questa tela.

È da notarsi poi la fedeltà storica, spinta fino allo scrupolo, nelle vesti dei personaggi, nella mobilia e nei minimi accessori; fedeltà che dal relativo il Norfini ha qui voluto portare all'assoluto. Il taglio degli abiti, da quello del Re, più antico di tutti, a quello più moderno del giovane Duca, presenta certe varietà che dànno lo sviluppo della moda in quel secolo. Si è preoccupato delle acconciature dei capelli, della maggiore o minore lunghezza di una manica, della forma di un polsino, dei colori e del fiocco della cravatta, della forma delle scarpe e delle varie parti della divisa militare del generale. Potrebbe sembrare eccessiva questa ricerca, che nulla conferisce al lato estetico del dipinto, ma non è così quando si pensi che l'artista rappresentando un fatto di storia straniera, ha voluto mostrarsi addentro anche in quelle particolarità di erudizione alle quali vi è pure chi dà una importanza artistica superiore d'assai al merito archeologico.

Oltre del pregio soggettivo ha il dipinto in discorso quello della novità, la quale consiste nel valore che l'artista ha voluto e saputo dare al fondo del quadro, da lui condotto con lo stesso amore delle figure e messo in rapporto, per le proporzioni, con le medesime; la qual cosa oltre di giovare alla illusione, contribuisce in modo mirabile a dare alla scena una imponenza ed una grandiosità che ne raddoppiano l'effetto estetico.

Pochi giorni innanzi di essere spedito a Vienna questo dipinto fu acquistato dal cav. Federigo Stibbert amatore intelligente, e più che amatore, cultore appassionato delli studi archeologici e dell'arte.

Appartiene altresì al genere storico il *Calendimaggio* o le *Maggiolate*, del prof. Rapisardi, quadro che per soggetto e per qualità artistiche sta agli antipodi di quello del Norfini. Cupo e severo l'uno, festivo e ridente l'altro; nell'ambiente di quello si respira la mestizia e la morte, nell'ambiente di questo, la gioia e l'amore.

Il Rapisardi ha raccolta nel salone di uno dei nostri palazzi fiorentini una gaia comitiva di giovani di ambo i sessi, disposta in gruppi in atto di conversare. La seta, il raso, i ricami d'oro, i fiori sono profusi a dovizia nelle vesti, nei mobili, nelle pareti. È un quadro allegro, geniale, ma troppo fiorito, troppo lisciato, troppo *mignon*, poco fiorentino, in cui si mostrano aperti i pregi e i difetti della maniera di questo artista; maniera che oggi, con la solidità delle opere dei pittori realisti, trova ammiratori nel pubblico, ma non proseliti in arte.

Il dipinto dell'Ussi eseguito di commissione di S. A. il Kedivè ci rappresenta il momento in cui le autorità politiche e religiose del Cairo accompagnano la moltitudine, che si reca in pellegrinaggio alla Mecca fino al cominciare del deserto, ove la carovana passa tre giorni in festa ed in allegria tra le luminarie, i fuochi ed i concerti di voci e di strumenti.

Al centro del quadro è l'arca o *Makamel*, nella quale è racchiuso il prezioso tappeto destinato a surrogare quello recato l'anno antecedente al santuario del Profeta. Un cammello, coperto da capo a piedi di ricchi drappi, porta il sacro deposito, preceduto dagli Ulema, dai Dervish, ossiano incantatori di serpenti, urloni e giratori. Attorno all'arca stanno i donzelli ed i ricamatori del tappeto ed i bascià. I cavassi, soldati turchi di cavalleria, destinati a scortare e difendere la carovana nel lungo pellegrinaggio, fanno ala al corteggio, dietro al quale, preceduta dal Santone o custode del cammello sacro, muove la turba infinita dei pellegrini che va a perdersi tra la polvere sollevata dal calpestìo dei cammelli, dei cavalli e delle persone. In lontananza le case, le cupole e i minareti del Cairo segnano la linea dell'orizzonte.

L'aggettivo, *ufficiale*, in arte è un repellente, una forza negativa, e suona pastoia alla libera manifestazione dell'artista, il quale è obbligato a stillarsi il cervello per rappresentare in modo pittorico l'unità senza varietà, l'ordine compassato, simmetrico, stabilito con la corda e l'archipenzolo della etichetta e del decoro comandato.

Per buona fortuna dell'Ussi egli, contuttochè chiamato a rappresentare una cerimonia ufficiale, oltre i vincoli impostigli dalla fedeltà di cronista, non aveva da battere il capo nello scoglio dell'abito nero, gretto, semiserio dell'europeo, trovandosi dinanzi una folla variopinta e bizzarra, panneggiati e nudi, drappi, ricami e stracci, tutto illuminato, colorito, avvivato dalla luce del cielo di Oriente. Le rime erano sempre obbligate, ma però tali da non dover troppo torturare il cervello per cavar fuori qualche cosa di veramente buono legandole insieme.

A me parve felicissimo il modo col quale l'artista sviluppò le linee della sua composizione. Quei tre coni che vengono innanzi in linea obbliqua sono un'ottima trovata; danno il pieno senza il compatto, il vario nell'uno, e lasciano campo alla fantasia d'immaginarsi la quantità lasciata intravedere dai brevi intervalli sparsi più qua e più là nei lati di quelle masse, i cui vertici distinti partono da una base comune. Oltre dei pregi della composizione del disegno, in questo ultimo quadro dell'Ussi apparisce un progresso sensibilissimo nel colore, fresco, luminoso ed armonizzato.

Fermandosi ai particolari non possono che lodarsi le figure principali dell'innanzi, fra le quali primeggia un cieco che serve di punto di richiamo per l'occhio affinchè possa di un colpo abbracciare la vasta composizione che cuopre la tela.

Disegnato benissimo, mosso con molto spirito è il cavallo bianco caracollante al destro lato del tabernacolo, e perfettamente piantata in sella la figura del pascià che lo cavalca. Lunga sarebbe la enumerazione dei varii pregi della quantità grandissima di figure che occupano i primi pressi del quadro, dal vecchio Ulèma fino a quel fanatico Dervish che inveisce contro se stesso appuntando sul nudo petto un ferro; dalla venditrice di aranci fino al pingue e seminudo Santone che seduto in groppa del suo cammello tien dietro immediatamente all'arca santa che gli fu data in custodia.

In ognuna di queste figure vi sono bellezze particolari; tutte hanno il pregio di mostrare una singola faccetta del carattere, dei costumi, degli usi di quel tutto assieme che è la civiltà dell'Oriente.

Però unite alle bellezze vanno miste delle imperfezioni, alle quali potrà riparare il nostro artista ponendo di nuovo gli occhi, dopo un lungo riposo, sulla opera sua, manchevole di quella rifinitura ch'ei non potè darle per la ristrettezza del tempo. Ed il bisogno dell'opera di lima si fa evidente dal contrasto che nasce fra alcune parti troppo finite ed altre troppo lasciate; tra parti disegnate con quell'amore con cui Ussi accarezza la linea, ed altre messe giù, non sempre con giustezza, non sempre con il garbo che distinguono le altre. La lima farà pure sparire quella vaporosità che attenua soverchiamente la densità della massa delle persone, che si disegna nei secondi pressi alla destra del quadro; e forse anche passando sul terrèno giungerà a ristringere viemaggiormente in virtù di un giusto rapporto quel legame di parentela che l'unisce al cielo.

Reputo una vera fortuna per l'Ussi l'occasione della Esposizione di Vienna; ivi egli potrà sentire giudizi severi e spassionati, dettati senza ira e senza amore, de'quali potrà farne profitto per l'ora e per il poi. L'amicizia che sempre loda, la inimicizia che sempre biasima, non provvedon davvero a dare all'artista quella fiducia di sè tanto necessaria a chi studia, o produce, spinto dall'amore del vero, dall'affetto all'arte e dal desiderio d'illustrare il proprio nome e la patria, con le opere dell'ingegno e della mano.

Compiono il novero dei quadri storici, la *Morte di Anacreonte* (dipinto di Michele Tedesco) e *La inaugurazione degli Scavi di Ercolano fatta da S. M. il Re d'Italia* (opera di Eugenio Tano), sulle quali opere non occorre ritornare, perchè giudicate con molto favore dalla stampa che ebbe ad occuparsene allorchè furono esposte nelle sale della Accademia di Belle Arti di Firenze.

Un quadro pieno di sentimento, tutto affetto, tutta grazia, spirante semplicità ed amore, è la *Madre che allatta il primo figlio*, opera di quel simpaticissimo artista che è Egisto Ferroni.

La figura, di grandezza naturale, è seduta sopra una seggiola dinanzi alla culla del bambino a cui porge il seno. È così scolpito nella testa di quella gentile figura, magrina, un po'patita, il sentimento della maternità, è tanta la verità di espressione, da lasciar passare quasi inosservate le grazie artistiche della linea esterna, pura e correttissima, del colorito e della esecuzione facile e senza artifizio. Quantunque questo soggetto sia spessissimo tolto a pretesto di un quadro, il Ferroni ha saputo renderlo nuovo con lo studio da lui posto nella riproduzione di un sentimento, che può sfuggire alla osservazione di anime volgari, ma non così a quella di un vero artista. Ho veduto molte donne dipinte in sembianza di allattare un bambino, ma non avevo ancora veduta una madre.

La vita tranquilla, del Cannicci, è un caro quadrettino, fresco, arioso, simpatico e schiettamente campagnuolo. Quelle tre ragazzette, fiorellini di campo che ancora non hanno aperti i petali alle carezze degli zeffiri e ai baci del sole, quel tappeto di erba fina e nutrita che cuopre la vetta del colle, quel cielo limpido e cristallino, quell'aria che dilata i polmoni, in un respiro fatto secondo le buone regole dell'aspirazione e dell'espirazione, destano un gran desiderio di riposo dalle fatiche della vita militante.

« Felici voi galline che non andate a scuola! » e più felice il Cannicci che quando ci va, studia su quel gran libro sempre bello, sempre nuovo, sempre vero della natura. Come invidio la professione a lui che con tanto poca fatica sa esprimere una sensazione a tocchi di pennello, mentre io ne duro tanta per sciuparla in un periodo!

Auguro al Cannicci lunghi soggiorni nella sua San Gemignano e sui colli dell'Elsa; i vapori deleterii della città potrebbero alterare in lui quell'ingenua serenità di sentire e di esprimere che è la nota dominante, lo stampo della sua individualità artistica.

Natale Betti di Livorno ci trasporta egli pure in campagna facendoci assistere alla *Ricreazione* di un branco di ragazzetti usciti allora dal sizio della scuola; ma non è la campagna del Cannicci. Diverso il sentimento, diversa la forma per esprimerlo. Qui è una brigata di ragazzi chiassosi, indiavolati, i quali stirano le pieghe dei muscoli, aggrinziti sulle pancacce della maestra, parodiando una processione. C'è verità, c'è comica, ed anche un po'velata, la ragione dei tanti analfabeti registrati sulle statistiche del regno d'Italia.

L'Alzaia di Telemaco Signorini è un quadro d'impressione molto luminoso, studiato con molta cura nella parte, in specie, del moto delle figure. Quei barcaiuoli affaticati a tirare contr'acqua un galleggiante (che non si vede) presentano varietà molta di linee di composizione, ma tutti fanno la stessa cosa, tutti durano la stessa fatica, tutti tirano nello stesso tempo. Paiono fotografati dal vero.

L'altro suo quadro, *Aspettando*, ci mostra una signora intenta a guardare alcuni disegni contenuti in una cartella posata su di uno scalino sotto una finestra.

La stanza ove questa signora aspetta è lo studio, o meglio, il gabinetto di un artista. La figura della donna vestita di nero, con un cappellino di velo celeste, spicca sopra un fondo svariatissimo, perchè rotto con quadri, cornici dorate e senza dorature. Pur tuttavia la protagonista rimane al suo posto dando e non levando agli accessorii del quadro. La imitazione della seta, della stoffa sbiadita di lana rossa del canapé, della carta a fiorami che tappezza il fondo della parete, di tutti i minimi oggetti, infine, è spinta fino all'ultimo grado di fedeltà. E questo è notevole che mentre le singole parti paiono eseguite una per una, l'ambiente che le circonda (in forza del giusto valore dei toni e della fedeltà dei loro rapporti) è tale che l'occhio abbraccia di un colpo l'assieme senza esser distratto dai particolari. Il Signorini appartiene alla scuola *ultra*, non idealizza, nè adula, ma a quella sua signora che aspetta un poco di adulazione non avrebbe fatto male.

Lega ha avuta una felice idea e l'ha espressa con molto garbo nel suo quadro le *Bambine che fanno le signore visitando la mamma*. In questo nuovo lavoro il Lega si è comportato in modo da contentare gli artisti ed il pubblico. Felice nella trovata, finito nell'esecuzione, giusto nel colorito, e felicissimo nella espressione. Basta un'occhiata per vedere quanta compiacente disinvoltura pone la mamma in regger la conia; e l'affannarsi della bambina maggiore, persa negli abiti e nel cappello della mamma, a recitare la parte. Di contrapposto serve la sorellina minore camuffata di uno scialle (perchè, come è naturale, la più grande ha requisito il meglio per sè) che tutta vergognosa, ritta come un palo, non sa cosa dire e lascia alla sorella la cura di sfringuellare i complimenti per due alla signora visitata. La serva se ne sta in disparte e ride facendo da pubblico nella comica scena.

Questo medesimo soggetto, trattato in modo diverso, valse all'artista una medaglia di premio nella Esposizione Italiana del 1871 in Parma. I cambiamenti operati in questa seconda edizione la rendono assai superiore alla prima.

Un bel quadro, di un genere che manca fra i dipinti inviati da Firenze alla esposizione di Vienna, era già più che abbozzato e poteva esser pronto al tempo della consegna delle opere se una dolorosa malattia non avesse impedito l'artista di condurlo a compimento. Il prof. Ademollo aveva fatto proposito di presentarsi alla esposizione con il ritratto equestre (grandezza del vero) del conte Aria di Bologna, con un altro, di figure terzine, che toglieva argomento dal noto romanzo di Walter Scott, le *Prigioni di Edimburgo*, e con un terzo rappresentante la morte del colonnello Pagliari sulla breccia di Porta Pia. Ma l'uomo propone e Dio dispone; per il che, invece dei tre ricordati dipinti, ha dovuto l'artista contentarsi di mandarne uno in piccole proporzioni intitolato *Religione e Arte*, opera ben pensata, ben composta e ben condotta; non però sufficiente a rappresentare un artista vario, fecondo, facile com'è il nostro Ademollo.

La donna fiorentina, o quasi, ha trovati i suoi apologisti presso l'esposizione di Vienna, nel prof. Gray, nel Costa, e nel Conti. Il primo l'ha illustrata in una mezza figura chiamata il *Fiore di Fiesole* dipinta con una finezza di esecuzione ed una grazia invidiabile; il secondo in una mezza figura rappresentante una *Fioraia*, non di quelle che si vedono, ma che si sognano in Firenze; il terzo con una *bella fantesca*, che in un quadro prende una *presa di tabacco*, ed in un altro si lascia fare un *brindisi* dal padrone, mezzo in bernecche, a cui non spiacerebbe di riposarsi dalle fatiche di Marte nel nido degli amori. Sono tutti e quattro tipi diversi, da non sfigurare vicini alle bionde *Dorotee*, nè da essere sprezzati dagli altrettanto biondi *Arminii* della selvosa Germania.

Si diceva che il prof. Gatti avesse intenzione in questa circostanza di farsi vivo; al detto però non corrispose il fatto. Me ne duole, perchè il suo *Paisiello* avrebbe fatto onore a lui ed all'arte fiorentina. Altre assenze sono da lamentarsi; quelle cioè dei prof. Pollastrini, Bellucci, Barabino, Castagnola e Ciseri, come ritrattista. Le opere di questi artisti, oltre di accrescere splendore e valore estetico alla nostra Mostra, le avrebbero data una importanza non lieve dal lato didattico mostrando intero lo sviluppo successivo dell'arte pittorica in Firenze, ove presenta un carattere d'indipendenza, di varietà, non abbastanza avvertito, nè lodato fra di noi quanto meriterebbe.

Non ho ricordati fra gli assenti il prof. Gordigiani, il prof. Tancredi, il prof. Sorbi, nè Tito Conti, nè Vinea, nè Cherici, perchè i primi due mandano opere col mezzo delle Giunte di Roma e di Napoli; e gli altri quattro, i quali da un anno all'altro sono impegnati a lavorare per negozianti di quadri tedeschi e francesi, avranno già pronto il luogo che deve ricevere le migliori delle opere loro, quando a quest'ora non sieno già belle e collocate al lor posto.

Francesco Gioli, nel *Paesaggio con animali*, ci ha mostrato uno studio dal vero improntato con facilità e condotto con amore.

Pieno di varietà di movimento e di carattere si presenta il *Mercato di cavalli* del professor Fattori di Livorno. È uno studio ben digerito di tipi, di costumi, di temperamenti, d'accessorio e di principale. C'è sobrietà di tinte, verità di colore e fattura più compiuta di quella di cui abitualmente suol contentarsi il nostro artista nei suoi dipinti. Oltre di questo ottimo quadro (così almeno a me sembra), il professor Fattori ha inviato pure un *Bagno di cavalli*, in mare, ed un altro dipinto, dei quali non posso dar conto, perchè con mio dispiacere non li ho veduti. Neppure ho veduto la *Confidenza*, così ha nome il quadro di Odoardo Borrani; ma per le informazioni ricevute, posso dire, senza timor di sbagliare, che non perderà al confronto degli altri.

Anche il paesaggio, per quanto scarsamente rappresentato, non sfigurerà certamente, essendo raccomandato al prof. Senno, al cav. Cumbo, al Bignami ed al prof. Gelati.

Il prof. Senno vi ha due paesaggi improntati con quella

bravura che gli è comune; il Cumbo, una bella veduta della *Strada della Cornice* (riviera di Genova) ed altri due quadri; il Bignami una nota fresca ed argentina, *Le sponde dell'Arno,* ed il prof. Gelati, una *Veduta di Firenze* presa dal colle di S. Miniato, un *Ricordo* delle rive della Sieve, e *Lungo Mugnone,* una delle sue opere più felicemente riuscite. Il prof. Benassai, occupatissimo in altri lavori, non potè condurre a termine alcuni ricordi dell'Oriente, da lui incominciati per la Esposizione, nè potè sostituire a quelli nulla di fatto per la ragione che il poco di cui poteva disporre l'ebbe venduto in un *fiat.* Son disgrazie che auguro di cuore agli artisti amici e nemici, presenti e futuri.

La sezione della pittura, nel gruppo dei lavori femminili, è assai bene rappresentata per opera di quattro signore tra fiorentine e domiciliate in Firenze. Non fiorentine sono le signore Anna Fries, svizzera, e Francesca Gambacorti nei Magliani, siciliana. La prima di esse ha inviato un gran cartone rappresentante la facciata della *Villa Aurora* da lei dipinta a graffito e a buon fresco con molto spirito, sfoggiando un gusto decorativo non comune. È opera piena di fantasia, varia, ricca di motivi, di cui si compiacerebbero i migliori dei nostri pittori a fresco. La seconda si è limitata all'invio di un ritratto muliebre a pastello, ritratto somigliantissimo, eseguito con una freschezza d'impasto e di tocco mirabile. Le fiorentine sono le signore Ferdinanda Gotti e Giovanna Cecioni. Di questa è un quadretto di piccole dimensioni rappresentante *una Cuoca,* dell'altra due graziose e simpatiche mezze figure di bambine. Una con gli occhiali, prendendo una presa di tabacco, scimieggia la nonna; l'altra in berrettino militare e sciarpa, facendo il saluto, scimieggia il babbo. Tutte insieme queste opere resultano tali da non avere sfigurato se si fossero presentate nella galleria delle Belle Arti fra quelle degli artisti in barba.

SCULTURA

Molti sono i vuoti che si riscontrano nelle file dei rappresentanti la nostra scultura. Manca Duprè, mancano Rivalta, Fantacchiotti padre e figlio, Cambi, Bertone, Albano, Pazzi ed altri, i quali, in somiglianti occasioni risposero fedelmente all'appello. Trattandosi di una Esposizione in Germania, ove i bravi scultori non fanno difetto, sarebbe stato desiderabile che la nostra falange si fosse presentata numerosa, compatta, e con molti più caporali che semplici soldati. Tuttavia, anche qual è, ho fiducia che in virtù dei meriti distinti di alcuni espositori, abbia a riuscire sufficiente a salvare l'onore della bandiera.

Parecchie tra le opere di scultura inviate a Vienna sono notissime al pubblico, perchè furono esposte negli studi degli artisti, o nelle mostre solenni della Società Promotrice, ove taluna di esse riportò il premio della medaglia d'oro. È inutile quindi parlare della *Vittoria* del Consani, della *Evangelina* e del *Tasso fanciullo* del Torelli, dell'*Ora di studio* del Frattelloni, del *Bacco* di Emilio Zocchi, della *Cieca che legge* del Grita, del *Nerone* del Gallori, e delle piccole terrecotte del Pagliaccetti, delle quali opere è stato più e più volte dalla stampa parlato con le lodi meritatesi dai loro autori.

Vengo alle opere inedite e do il posto d'onore alla *Contessa Matilde*, scolpita dal professore Consani.

Nessuno si spaventi sentendo nominare la contessa Matilde di Toscana figlia del marchese Bonifazio, quella fiera donna che avrebbe volentieri conquistato il mondo intiero per farne un dono al Prete coronato in Vaticano. Il Consani non ha sognato una apoteosi per quella donna, che, senza volerlo, preparò, se non creò, la libertà dei nostri comuni; il Consani inspiratosi all'idea religiosa, ne ha rinnovata col magistero dell'arte la memoria santificata nella pace del sepolcro.

La Contessa giace supina sul letto di morte con le braccia incrociate sul petto. La testa cinta della corona posa sovra un ricco cuscino leggermente inclinata verso la spalla sinistra. Un'ampia veste cinta alla vita cuopre la intera persona, che indossa oltre di quella il manto in forma di pluviale, attributo della sua dignità.

Quieta, serena è l'espressione del volto, nei cui lineamenti leggesi pur sempre l'abitudine del comando. La morte sembra averla soltanto sfiorata. Le membra si sono irrigidite; la vita cessò senza lotta, senza agonia. Dinanzi a quella figura si dimentica, si perdona, si prega; o, volando colla mente al pensiero di cari estinti, chi non sa pregare ricorda e piange. Tale è la impressione morale che desta potentemente la statua del Consani nell'animo del riguardante.

L'artista nel modellare questa figura per un monumento (che egli sta da lunghi anni innalzando a proprie spese in una delle chiese di Lucca onde lasciare alla patria un ricordo duraturo di sè) si è trovato, come suol dirsi, nel suo centro. Adoratore del classico di ogni tempo, studioso dell'armonia della linea, ricercatore dello stile grandioso, ha potuto in questo suo ultimo lavoro (che a senso mio è il primo per merito fra i molti di questo artista) manifestare tutto sè stesso. Così scendendo dal tutto alle parti, dall'assieme ai particolari, si trovano nella *Matilde* parti modellate con verità somma, partiti di pieghe bellissimi, una sapiente distribuzione di chiari e di scuri, ed una esecuzione intelligente (non imbolsita dalla raspa) che rivela una maestria di scalpello che si va poco a poco perdendo.

Se a questa bella figura del Consani si fosse aggiunta la *Eleonora di Arborea* del Cambi, opera anch'essa di molta bellezza, ed il *Cavour* del Rivalta, sarei stato più che certo di un esito felicissimo per la mostra scultoria nella mondiale Esposizione di Vienna.

Appartengono allo stile classico, l'*Amore che lega i cuori* di Ferdinando Andreini, graziosa figuretta trovata con gusto, modellata con ricerca di vero, e condotta con cura amorevole; e l'*Istinto del perchè* di Giovanni Magi. Questa figura considerata plasticamente è un lavoro che dà buona promessa del suo autore, ancora poco più che studente; ma in quanto a concetto lascia qualche cosa da desiderare. La ricerca dello stile classico è in arte e in tutto, una buona ed ottima cosa, ma bisogna che la qualità o l'importanza del soggetto ne

richiedano l'uso. L'Andreini, per esempio, se n'è servito a proposito, perchè dando corpo ad una idea astratta, non è uscito dal campo dell'allegoria; ma l'*Istinto del perchè*, nel modo con cui è significato, richiama la mente all'ordine naturale delle cose, concretandosi in un fatto, non solo possibile, ma comune. Qui invece d'un Cupido che avvince due cuoricini con una catenella dorata, c'è un bambino, il quale dopo di avere sfondato il suo tamburello, guarda raccolte nella mano le vecce che lo facevano suonare. In presenza di questa realtà è permessa la domanda perchè il bambino sia nudo: è lecita la osservazione che come bambino, è troppo grande per cercare il *perchè* nell'eccidio del giocattolo che gli servì di trastullo. Credo che il Magi con maggior efficacia avrebbe espresso il suo concetto incarnandolo nelle forme e nei panni di un bambino dei nostri giorni. Per taluni argomenti il realismo (cioè quando dice) è più classico del classico. Tali osservazioni non avrei fatto se la figura scolpita dal Magi non presentasse tanto di buono e di bello da meritare l'onore della critica.

La *Musidora* è una bella e buona figura dello scultore americano Jackson, alla quale faranno compagnia nella Esposizione viennese, il *Mattino* ed il *Riposo* dello scultore inglese H. Saul, artista di merito che piano piano si va famigliarizzando con le tradizioni della bella scultura italiana. Lo scultore tedesco Hildebrand vi figurerà con una statuetta in bronzo rappresentante un *Giovane in atto di bere*, ed un *Ritratto* in marmo, le quali opere stettero in mostra nelle sale dell'Accademia, in unione ai dipinti del signor Liphart, e furono molto lodate. Oltre dell'americano, dell'inglese e del tedesco l'invio fiorentino conta anche un polacco, e ne avrebbe contati due se il signor Baroncz avesse avuto il tempo di portare a compimento un grazioso e ben composto gruppetto rappresentante il *Bacio di amore*. Il polacco di cui intendo parlare è il prof. Teofilo Lenartowicz, reputato uno dei primi poeti della Polonia, le cui poesie sono note agli Italiani in virtù di una bellissima e fedele traduzione fattane dal professore Ettore Marcucci.

Da un poeta scultore non ci possiamo aspettare che bei concetti; ed infatti le due opere presentate dal prof. Lenartowicz spiccano più per il concetto peregrino che per la forma plastica. La prima di queste è un piatto ovale storiato, nel quale è raffigurata la leggenda cristiana del sangue del Giusto che redime i peccati dell'uomo; nel mezzo di essa è la testa recisa di S. Giovanni Battista di grandezza naturale cinta da una benda ove è scritto: *Ut veniat super vos omnis sanguis justus;* testa improntata della dolcezza e della rassegnazione proprie della fede del martire.

Sul labbro del vassoio corrono due fasce, l'una verso la parte interna e l'altra verso l'orlo, divise entrambe in quattro scompartimenti, determinati nella prima da altrettante medaglie nelle quali sono effigiati Tamerlano, Melito, Nerone ed Erode, e nella seconda da genii alati che rappresentano i peccati mortali.

Nella prima fascia, a mezzo rilievo, il Lenartowicz pensò di incarnare la leggenda della tentazione secondo la tradizione ebraica e la tibetana nei draghi volanti che cercano di offuscare la luce, nei serpenti che affascinano tanto l'uomo che vuole slanciarsi troppo in alto, quanto quello che non sa sollevarsi dal basso, ed infine nel serpente che seduce Eva.

Nella seconda fascia, in cui il bassorilievo è alquanto più sentito, si svolge la storia del male, e abbiamo per la Giudea l'uccisione di Abele per invidia, e quelle di Giovanni e di Stefano per capriccio e fanatismo; poi, per le genti nordiche, le invasioni dei barbari, esposte con molto accorgimento nelle due più crudeli manifestazioni della tirannide, l'esilio e la flagellazione della donna; per la Grecia la morte di Socrate ed il martirio di S. Giovanni in Pathmos; e per l'Italia infine i cristiani oppressi, crocifissi e dati in pasto alle belve.

L'orlo del medaglione è formato acconciamente con una ghirlanda d'edera su cui posano ad intervalli uguali otto civette.

L'altra opera, destinata per un monumento sepolcrale, è in forma di porta a due battenti ove sono rappresentate la vita terrestre e quella futura.

Nella parte destra di chi guarda si vede un angiolo a mestizia composto, in atto di chiudere un sepolcro dopo avervi deposta la salma di un uomo giusto, cui furono guida costante la Fede, la Speranza, e la Carità, effigiate in alto.

Un mare burrascoso le cui onde si frangono contro una rupe sulla quale s'innalza la croce, indica la vita umana sempre tempestosa, senza scopo, se non la guida la fede. Dalla parte opposta l'Angelo della Eternità apre la porta del sepolcro donde l'anima gioiosa si libra a volo alla sede della pace eterna. Il mare che è in basso simboleggia l'eternità, e la vita celestiale nel sole che sorge salutato dalle anime che stanno sulla rupe del Purgatorio. Nelle strisce che dividono i due battenti, è figurato il *Pater noster*. Il concetto svolto in queste due opere dà la misura della fantasia e della dottrina dell'autore; lo stile della composizione, la forma plastica mostrano quanto siasi inspirato al bello studiando quel miracolo di arte che è la porta di S. Giovanni del nostro Ghiberti. Sì l'uno che l'altro di questi due lavori sono stati eseguiti in galvanoplastica nelle officine del cav. Pellas.

Raffaello Pagliaccetti, oltre a certe figurine in terra cotta schizzate con grande spirito, inviò un busto al naturale, in terracotta, del generale Moltke. Stando alle fotografie che si hanno di questo Montecuccoli della Prussia, il ritratto eseguito dal Pagliaccetti avrebbe, oltre del merito non comune di una modellatura larga ed intelligente, quello di una perfetta somiglianza.

Con le opere ricordate, più il busto di una *Vittoria* scolpita da Enrico Della Nave, termina il contingente fiorentino per la esposizione internazionale. Siena in questa occasione è venuta a dare un rinforzo opportuno a Firenze con due opere del prof. Tito Sarrocchi, artista educato alla scuola del Duprè. La principale di esse è in gesso perchè il proprietario dell'opera in marmo, sig. Pozzesi, non consentì che fosse inviata a Vienna. Rappresenta essa *Tobia che seppellisce un morto*; gruppo grandioso di carattere severo e monumentale. Contro non poche nè lievi difficoltà aveva da lottare il Sarrocchi per dare all'opera sua linee di composizione armoniche e bilanciate, giuoco di scuri che facesse valere la larghezza dei piani senza togliere carattere di verità all'azione. Posso dire a sua lode, che a forza di arte è riuscito a nascondere l'artifizio della

disposizione geometrica della sua composizione, una e varia ad un tempo, semplice e razionale, e perciò appunto esteticamente bella.

Il vecchio piantato sulle gambe aperte incurva il dorso sostenendo con un lenzuolo, del quale tiene in mano i due capi, il corpo di un giovane che sta per essere calato nella fossa aperta per riceverlo. Le sagome o linee esterne descrivono quasi due semicerchi, uno orizzontale e l'altro normale, dei quali sono corde la linea del piano e la verticale, che dall'omero del vecchio scende fino al terreno. Queste due linee le quali per la materia del gruppo non sopporterebbero interruzioni, sono state dall'artista divertite in modo da nascondere la loro importanza statica nell'ufficio che esse fanno di indispensabile sostegno a tanta gravezza di mole.

Per ciò che riguarda la forma mi sembrano, per parte modellativa, bellissimi soprattutto il torso e le braccia del giovane, la testa (ove si leggono la carità e la religione del dovere), le gambe e le braccia del vecchio, le membra del quale, asciutte e vigorose poste in tensione fanno un ottimo contrasto con quelle del morto delicate ed inerti. Anche le difficoltà della esecuzione materiale sono state vinte con molta bravura, senza risparmio di tempo, nè di fatica. Non sono cincinni di trine e di nastri, ma trafori, e scuri da metter in pensiero a cacciarvi dentro i ferri per lavorarvi.

Unitamente al modello in gesso di cui ho parlato, il Sarrocchi ha mandato un *Pescatorino*, scolpito in marmo; un pescatorino, di quelli della famiglia degli *Amorini mendicanti* del Cambi, tutto grazia, tutto ingenuità in atto di guardare con molta contentezza la sua preda, composta di tre pesciolini morti dalla sorpresa di essere stati accalappiati da un galantomino quanto gentile altrettanto inumano. C. I. C.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA

Milano. — *L'Accademia, la Pinacoteca, il Museo Archeologico* storicamente descritti.

In tre eleganti e concisi volumetti, l'egregio cav. Antonio Cajmi, segretario della Accademia di *Belle Arti* di Milano, ci ha recentemente esposta la storia dell'Accademia stessa, della sua pinacoteca, e del suo Museo di Archeologia. Fu ottimo pensiero, giacchè nessuno scritto un po'attendibile avevamo nell'argomento, e della stessa pinacoteca non possedevamo fino a pochi mesi fa e prima che il distinto prof. De Maurizio non pensasse a darcene una migliore, non possedevamo che una meschinissima guida, abboracciata alla meglio molti anni sono da certo Sormani ed ormai insufficiente all'uopo pel cresciuto numero e pel variato ordine dei dipinti.

E sembra che potessimo pretendere di avere qualche cosa di buono e di sapere alcun che dell'origine parimenti e dei progressi di quelle nostre istituzioni, che onorano veramente questa illustre città, e cui un ardimentoso impulso potrà guidare ancora a più alto splendore.

A conseguire la qual cosa null'altro manca che l'ampliazione di alcuni locali, sia in aggiunta alla pinacoteca, per disporvi eccellenti dipinti che in mancanza di sito attendono ancora collocazione, sia in sostituzione al salotto del Museo, il quale piuttosto angusto e difettoso di luce, è poco atto all'uopo cui fu destinato.

Il sig. Cajmi, che particolarmente di quest'ultima istituzione è assai benemerito, sta certamente studiando il modo di provvedervi e a giusta ragione, giacchè la raccolta lapidaria del nostro Museo, dopo quella di Verona, è senza dubbio la migliore che abbiasi nelle Provincie Lombardo-Venete.

Fra le altre rarità del Museo accennate dal Cajmi, oltre ai marmi di cui già parecchi hanno parlato, è precipua la campana della Torre del Comune di Milano, fusa dal *Maestro Ambrogio De Calderari nel* 1352. I *Calderari* o *Calderarj*, sono antichi fonditori milanesi, dei quali più volte incontrammo memorie, e sappiamo per antiche scritture, che la Badia di Morimondo aveva una campana portante il nome di *Gasparo de'Calderarij*, e l'anno 1335; come sappiamo, per una cronaca inedita da noi posseduta, che *sul campanile vecchio di S. Cristoforo in Lodi, era una campana longa, malfatta, però, haveva una voce sonora e buona*; *fu fatta lano* 1340; *el maestro fu* MAGISTER · GASPARUR · DE · CADERARIIS · ET · AMBROXOLUS · NEPOS · EIVS · FECERUNT · HOC · OPUS.

Che dite, o lettori, di questa sintassi? È di un monaco seicentista, *D. Vincenzo Sabbia*, che passava ai suoi tempi per un'arca di scienza.

Lo stesso museo ricovera un grande affresco figurante un cavaliere inginocchiato (Teodorico da Coira?) presentato alla Vergine da S. Giorgio, Santa Caterina, ed altra martire, staccato dal muro del Chiostro di Santa Maria dei Servi, e trasportato sopra tela nel 1844.

Questo dipinto nell'anno 1842 veniva scoperto sotto i nostri occhi, quando era già incominciata la costruzione della nuova chiesa di San Carlo, ed era prezioso, specialmente, per le storiche iscrizioni che in carattere teutonico vi erano dipinte appresso, una delle quali ci faceva conoscere un nostro antico pittore, ignoto dapprima, *Simone da Corbetta*.

HOC · OPVS . FECE.
RVNT · FIERI · HE
INRICVS · ET · R
EINARDVS · PRO
ANIMA · DEIDER
ICI · DE · CORIA
QVI · OBIIT · SVB
ANNO · DNI · M. C. C. C.
L. X. X. X. I. I....
....TEMBRIS

SYMON · DE · CORBETTA
FECIT

La trascuranza con cui fu per due anni abbandonato il pregevole affresco in luogo a tutti accessibile, senza riparo di sorta, fu causa che allorquando lo si trasportò sulla tela, degradato com'era, riescì sbiadito, e le inscrizioni perirono totalmente, cosicchè ora dell'antica opera non resta che un povero e muto avanzo.

Ma poichè trattasi di lavoro unico a noi noto di pittore appartenente ad epoca cotanto rimota e della quale pochi nomi di artisti ci pervennero, pochissimi poi di dipinti in cui il nome dell'autore sia conosciuto, ci sembra che sarebbe opportuno rifare esattamente, a similitudine delle antiche, queste epigrafi e collocarle presso la pittura che venne saggiamente ricoverata nel Museo.

Ci si perdoni la digressione a cui ci hanno dato occasione i tre volumetti del nostro ottimo amico, del quale vorremmo potere imitare eziandio lo stile facile e piano, e il giusto criterio che guida sempre il suo scrivere. M. Caffi.

ARCHITETTURA

PALAZZO MUNICIPALE DI GUBBIO

(UMBRIA)

BARRET SCUOLA SALVIONI

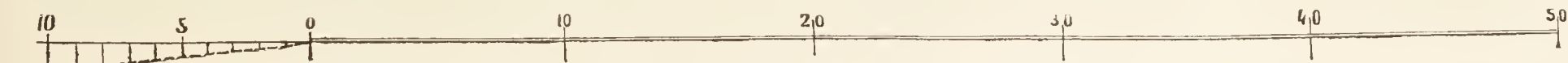
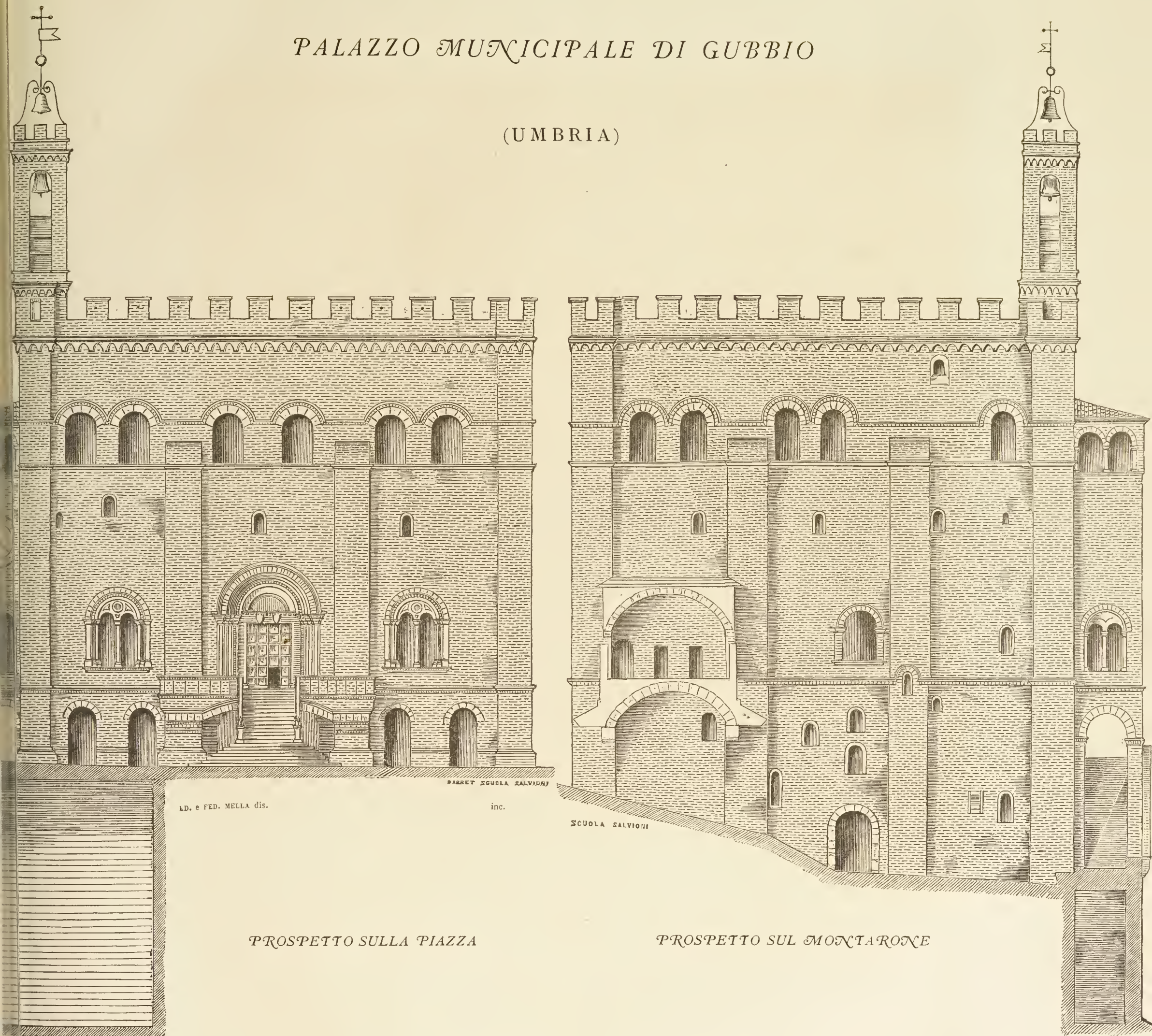
ED. e FED. MELLA dis.

inc.

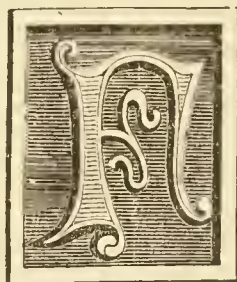
SCUOLA SALVIONI

PROSPETTO SULLA PIAZZA

PROSPETTO SUL MONTARONE

10 5 0 10 20 30 40 50

Scala metrica

ARCHITETTURA

PALAZZO MUNICIPALE DI GUBBIO (Umbria)

Fra li varii palazzi municipali, veri monumenti d'arte che Italia possiede, quello di Gubbio è ben meritevole d'essere maggiormente conosciuto, e per l'accertamento di data e di provenienza, per le grandiosità di sue proporzioni, e finalmente per ispecialità tutte sue proprie. Andiamo debitori all'eccellente amico Ing. Baldelli dei disegni dettagliati che presentiamo, da noi ridotti a minor scala.

Siede il municipio di Gubbio a ridosso d'uno dei contrafforti dell'Appennino non distante da Perugia, e sulle parti più elevate della Città sorge appunto il Palazzo municipale, il quale trovandosi così quasi in centro di essa, la di cui piazza egli ricinge su due lati, non è a dire quanta imponenza presenti nel suo complesso.

Nel 1321 il Comune di Gubbio ne commetteva l'incarico d'idearlo a certo Matteo di Giannello, di Masseo, sovranominato Gatapone, nativo di Gubbio stesso, ed uno dei migliori architetti del suo tempo. L'accessibilità a detto Palazzo dai vari quartieri della Città posti a diversi piani, il dover quello, secondo il programma, servire a più usi, inoltre le costruzioni richieste a sopportarvi una piazza in parte pensile, e finalmente il dovere l'edifizio figurare del pari nobilmente su ben quattro lati, erano condizioni, a vincere felicemente le quali richiedevasi un non comune talento. Ma la fama di Gatapone era già radicata. Vediamo quanto storicamente ed artisticamente interessi nel monumento, che presimo ad esporre.

Trovavasi del 1381 il Municipio di Gubbio in florido stato, cacciati da un secolo e mezzo i Ghibellini che ne tenevano il dominio, pensarono gli ottimati a realizzare l'erezione di un pubblico palazzo il quale meglio che il preesistente, detto di S. Giuliano, rispondesse all'opulenza ed alla dignitosa rappresentanza del Comune.

Laonde, come rilevasi da atti autentici membranacei, nel 14 dicembre di quell'anno li Consoli pro tempore, assistiti dai Deputati de'vari quartieri della Città, proposero la riforma del vecchio, e la costruzione del nuovo, con condizioni in parte già sovra comunicate. D'ordine di Filippo del signor Fortebraccio di Pistoia in allora Capitano del popolo, si radunò in quel giorno il generale gran Consiglio, il quale fu portato a ben 100 Membri fra ordinari e straordinari, onde la determinazione venisse quanto si potesse ufficialmente pronunciata. Pietro di Ghipense-Ghipensi o Barardelli, illustre giureconsulto, e giudice consulente, riferì e motivò la proposta, osservando (riflessione non inutile notare ai tempi che corrono), come non si dovesse gravare il Comune di usura per detta impresa, e che il sacrifizio si condividesse equamente fra i quattro quartieri del Municipio.

Nel 19 gennaio 1322 fu poi la proposta finalmente adottata, e si decretò l'erezione del nuovo Palazzo, e dietro la proposizione del già menzionato Barardelli si trascelsero tre persone di confidenza per ogni singolo quartiere, le quali, unitamente a Bino e Filippo Gabrielli, e Lello del Conte Gabrielli, ed altri dodici *Prudenti*, precedentemente eletti, avessero ad assumere il disimpegno degli incombenti, e l'assistenza alla nuova fabbrica, con pieno arbitrio di ordinare al proposito, riservato però, come oggi direbbesi, un voto di particolare fiducia al Conte Gabrielli, sebbene residente in Perugia. Questi, nelle loro sedute particolari, avvisati gli incombenti più prossimi alle fondazioni del monumento, e fissatene eglino stessi varie delle principali dimensioni, si divisero fra loro i vari uffici dell'alternata ed immediata assistenza alle opere.

Dall'acquisto di case a demolirsi, e di terreni a disporsi, e dai materiali in sasso a prepararsi da'vicini monti, pare doversi ripetere il tempo assai lungo dalle determinazioni del Consiglio all'incominciamento reale delle opere, le quali ebbero principio soltanto nel 1332, come sta scritto sull'architrave della porta maggiore verso la piazza, ove si legge « *A Dni* 1332 *chomenciata questa opera* », e la pietra fu posta nell'ottobre del 1335. Vi si osservano pure gli stemmi della chiesa, di Roberto Re di Napoli e del Municipio Eugubino.

Ma il tempo apparentemente dianzi sciupato, venne compensato nell'atto pratico, in quanto che rilevasi da documenti del pari autentici, che nel 1339, cioè 7 anni dacchè fu cominciata, ella era avanzata assai, e che nel 1346 già i Consoli ed il Gonfaloniere ne abitavano la parte minore, la occidentale.

Nel 1349-50 fu decretato il proseguimento dei due corpi dell'edifizio, giacchè le parti destinate al Municipio procedevano con certa lentezza, e non s'erano costrutti che gli acquedotti delle fonti interne ed esterne, e, quarant'anni dopo, l'ardimentosa torretta del Campanile.

Incidentemente alle costruzioni sorreggenti la piazza, osserveremo come quel tratto di fabbricato congiunto al succennato Palazzo del Podestà fu costrutto contemporaneamente, come può sicuramente argomentarsi dal meraviglioso interno che sorregge il terreno, e va riunirsi all'altro palazzo municipale.

Nel 1361 si proseguì in parte il lavoro, ma nuovamente interrotto per un secolo, fu soltanto ai 19 gennaio che si decretò di condurlo a fine, e fu allora che vennero costrutti gli arconi reggenti la parte meridionale della Piazza, abbandonando il pensiero di continuare quel tratto secondo il disegno originale, giusta il quale quello doveva con ulteriori costruzioni unirsi all'altro braccio di fabbricato destinato ad uso carceri. Soltanto nel 1488 fu stipulato il contratto per l'esecuzione delle scale.

Circa la metà del XVI secolo si ordinò la continuazione dell'edifizio, e si costruirono in mattoni le volte del salone superiore nelle camere del Consiglio e nelle altre poste a tramontana, le quali tutte comechè ben condotte, si scostano però dal primitivo stile dell'edifizio, ed appalesano quello dell'epoca in cui furono fatte. E fu pure nella stessa epoca che si fecero pavimenti ed altre opere accessorie, e si ammodernò sgraziatamente l'antico fonte.

Rendasi qui un omaggio ai Capi-mastri che eseguirono ben plausibilmente tali opere, col tramandar alla storia i nomi dei principali. Essi sono Baldelli Sanzusi, Ventura di Giovanni e suoi Soci, che oggi diremmo sua Squadra: più tardi Mario, e Mascolo Praitelli e Soci, e nel 1349 Mastro Ventura e Soci.

Oltre all'edifizio destinato alla residenza del Gonfaloniere e dei Consoli, altro pur doveva essere costrutto per la dimora del Capitano del popolo, del Podestà e di tutti gli altri ufficiali di giustizia, e questo, chiamato Pretorio, congiungendosi al primo per mezzo d'una gran piazza interposta, ne doveva formare una mole imponente.

Considerando ora artisticamente il monumento, egli, nel maestoso suo aspetto, nella severa tinta della sua merlatura, nella sua torre terminale, porta l'impronta viva dei tempi di mezzo, e richiama l'indole ed i costumi degli Avi. I due Corpi elevati che ne costituiscono l'assieme separato per una tratta di M. 60, sono riuniti da una gran muraglia, compita soltanto pel tratto di M. 20, essendolo nel rimanente per mezzo di volti sostenuti temporariamente da pilastri. Cotal muraglione, ardita costruzione, è nella sua lunghezza scompartito da sei gran vani o stanze a volte emisferiche, e queste stanze

pel tratto compiuto di M. 20 son dimezzate con muro, e nell'altezza con vôlte in pietra a sesto scemo.

I due corpi della fabbrica isolati in origine, e costrutti come fu detto nel 1332, offrono all'esterno uno dei primi esempi, nella decorrenza del secolo XIV, in cui si sieno usati gli archi a tutto sesto non misti cogli acuti, segnando così il ritorno al pien centro.

La parte su cui s'innalza la torre, è la più compita, ossia che presenta minor deturpazione per posteriori innovazioni. È rafforzata da rinfianchi o contrafforti del genere d'architettura lombarda al cui stile lo scrivente riferirebbe l'intero monumento, con rispetto a chi crede diversamente. I contrafforti così poco sporgenti alla maniera romanica, hanno un carattere di solidità misto a leggiadria. Dessi sono divisi alla ricorrenza de'piani da ricorsi o cornii, e la loro proiezione è maggiore alle basi, e decrescente ai vari piani d'altezza. Superiormente terminano in uno spluvio alla maniera gotica, a guarentigia delle parti sottostanti. I contrafforti di angolo accompagnano l'edifizio in tutta la sua altezza, gli intermedi giungono soltanto al parapetto del secondo ordine di finestre.

È di grazioso aspetto la cornice del finimento superiore formata da archetti sorretti da mensole alle quali fanno corona i merli superiori piani, ed a leggere spluvio, ai quali corre parallelo un ballatoio praticabile e scoperto, ricorrente su tutti i lati dell'edifizio. Sono poi caratteristiche le modanature delle cornici dentellate che ricorrono all'imposte delle finestre del secondo piano, e che rigirano sovra le ghiere delle medesime. Le bifore del primo piano sono di non comune bellezza. Elleno sono sormontate da ghiglie, con rose fra gli archetti, le quali come le porte principali hanno stipiti con modanature rientranti profilate sulle diagonali secondo il sistema gotico, e contornate da bastoni intagliati e da colonne, entrambi riccamente dorati.

Leggiadra a un tempo e ardimentosa è la torretta del Campanile. Ella posa sul falso, di maniera che i quattro pilastr che la formano hanno tre lati cadenti per metà a strapiombo, non solo sopra il ballatoio summenzionato, ma pur anche sovra un secondo ordine di mensoline. Malgrado le sue elevatezze, che il marchese Scipione Maffei asserisce pari a quelle del Campanile di S. Marco in Venezia, e la sua relativa strettezza, una scaletta spirale dal centro della sua base conduce al ballatoio scoperto, e da quello all'edicola delle campane.

Sulla fronte a levante appaiono in alto le tracce di una porta e di un verone, da dove forse secondo la consuetudine di quell'epoca comunicavansi al popolo i decreti e le sentenze emanate dai Consoli.

L'avancorpo dell'edifizio volto a mezzogiorno è di minor altezza, e non terminato al suo coronamento. Spicca ivi lo ardimento dell'Architetto per le molte aperture praticate in mura di non rilevanti grossezze. Una cimasa inclinata sulla quale posano dei pilastri reggenti degli archi acuti, unici in tutto l'edifizio, sono indizi come ivi si pensasse a costrurre una scala che dal basso della Città conducesse alla piazza posta fra i due edifizi: opera o per vicissitudini politiche, o per mancanza di mezzi rimasta sospesa.

Ciò che v'ha di più originale, concetto forse unico nel suo genere, è la scala che sulla fronte orientale della piazza mette alla gran sala del primo piano. Sul dosso di un arco rampante, all'uso gotico, un'ardita e maestosa scala va a riunirsi colla massima leggerezza e solidità ed arte somma alla piatta banda sospesa da mensole e sopra d'un arco scemo, grazie al quale ordinamento si può comodamente accedere alli sottoposti ambienti che stanno a livello della piazza. L'edifizio del quale si descrissero sin qui le parti esteriori era destinato pei Consoli della Repubblica: l'altro che sorgevagli rimpetto, e destinato come fu detto a servir di Pretorio, è più severo, più semplice, e quale richiedeva lo scopo a cui era destinato.

Ivi la forma primitiva è svisata affatto, e per la mancanza totale del coronamento e merlatura, e del braccio dove trovasi la scala, e pelle deturpazioni che posteriormente praticaronsi ai finestroni ed alle aperture irregolari con danno della sua originaria euritmia. Questa parte di fabbrica inoltre stata molestata per la costruzione di nuove vôlte onde ricovrare l'archivio, e di muri aggiunti sopra le vôlte originali onde utilizzare gli ambienti per carceri, trovasi in istato molto scadente, ed abbisognerebbe di venir restaurata, col sollevarla prima d'ogn'altra dal sovracarico dell'opere aggiunte.

A ridosso di detto fabbricato oltre la metà del XVI secolo fu innalzato altro edifizio pessimamente condotto, e in stile diverso e che nasconde la fronte originale del palazzo verso tramontana.

Dalla parte interna dei due edifizi i locali corrispondenti sotto alla piazza, nei quali ora stanno l'Archivio notarile e il Monte di Pietà, anticamente servir dovevan pella forza pubblica, per carceri e per l'Annona frumentaria ed olearia, e simili altri generi di pubblica esigenza che i nostri maggiori sapevano saggiamente antivedere.

Qual edifizio destinato a raccogliere i reggitori d'una forte repubblica il palazzo municipale di Gubbio manifesta tosto nel suo ordinamento l'eccelso suo scopo. Ivi Magistrati repubblicani dovevano trovarsi in intimo rapporto col popolo, e conservare in pari tempo gelosamente il loro potere aristocratico, e la severità nell'esercizio delle leggi. Coerentemente a tali esigenze ivi le parti inferiori apronsi con facile accesso al popolo, e li piani superiori appaiono destinati solo ai patrizi deliberanti. Se pel primo esigevasi fossero patenti gli accessi, dovevano li secondi apparire non penetrabili alla moltitudine e perciò a quella celati: e il Gatapone penetrato del diverso scopo seppe con mirabile ingegno corrispondervi.

Le mura di entrambi gli edifizi sono costrutte con pietra calcare tolta dai vicini monti Calvo ed Ingino, a filari ben squadrati e nulla lasciano a desiderare nella loro perfetta esecuzione.

Passando ora a far parola delle parti interne, il pian terreno fu dal Gatapone destinato agli uffizi; e' in questo edificò la gran sala lunga M. 30 e larga M. 13.80, alta M. 13.20, dove adunavasi il popolo. Questa unitamente alla sua vôlta riceve luce da varie finestre praticate su tre de'suoi lati.

Ivi prendevano possesso i Magistrati, quivi presentavansi le chiavi del municipio al Contestabile, e quivi adunavasi l'assemblea popolare formata, come pretendesi, da ben 800 persone.

Vuolsi che questa sala fosse dipinta a fresco; e v'ha probabilità che lo fosse, giacchè osservasi pur tuttavia qualche traccia di dipinto nell'arco vicino alla porta che conduce alla scala superiore. È ben a lacrimarsi lo sciupio di simili pitture avvenuto in massima parte pella gretta noncuranza del volgo; in quanto che astrazion fatta dall'artistico od almeno archeologico loro pregio, esse ci avrebbero conservato memoria di fatti storici locali, e di persone che onorarono coi loro nomi i fasti della patria.

Vi esiste però un affresco benissimo conservato, opera del valente artista Guido Palmerucci, nel 1342, rappresentante nostra Signora sedente in trono col bambino fra le braccia, ed ai lati S. Ubaldo vestito pontificalmente e S. Giovanni Battista.

Una scala piuttosto angusta porta da detta sala al piano superiore e alla terrazza, ad ambedue li quali siti era vietato al popolo l'accesso. Di due altre porte esistenti, l'una angustissima mette ai piani inferiori degli uffizi, l'altra al balcone, il quale, perchè in deperimento, fu vandalicamente distrutto nel corrente secolo che tanto si decanta per civiltà e progresso.

Nei rinfianchi dell'estradosso della vôlta del salone si formarono delle stanzette al doppio oggetto di non caricare questa con eccedenza di peso, e per gettare dai pertugi ivi praticati dei sassi sulla sottoposta plebe se tumultuante si ammutinasse. Altri vogliono, e ragionevolmente, che quivi si riponessero le carte come in archivi; nè avrebbe infatti potuto immaginarsi sito nè più segreto, nè più sano, nè più sicuro per tal uso. Nel sommo della vôlta esiste tuttavia un'apertura dalla quale, a quanto si dice, il Consiglio notificava al popolo le sue deliberazioni.

Finalmente nell'angolo a man dritta entrando dalla porta d'ingresso verso piazza osservasi uno sfondo semicircolare che va restringendosi, e che può far credere che ivi esistesse un camino. Lasciata la porta che conduce alla scala e alla terrazza, da questa passavasi alla Cappella ove in una parete leggesi a caratteri gotici:

Ordinibus vestris fidem ne rumpite Cives
Venite concordes si latum cupitis earum.
Quidquid consulitis patriæ decernite rectum
Damnorum memores quæ jam fecere parentes.

M. CCCC. LXI.

Uscendo dalla medesima, a metà circa dell'erta e angusta scala, trovansi le stanzette già visitate, formate sull'estradosso della vôlta; salendo oltre e volgendo a sinistra giungesi al piano superiore; primo si presenta una sala in vôlta con lunette posate su mensole, di opera posteriore, che il Massei attribuisce alla metà circa del secolo XVI. In quèsto piano radunavansi i Consoli della Repubblica, i quali da tre porte venivano guarentiti dalle aggressioni del popolo.

Oltre alla sicurezza il Gatapone pensò eziandio alla comodità; epperciò ivi volle porre una fontana della quale vedonsi ancora gli avanzi mal restaurati; e supponendo poi che il popolo tumultuante potesse anche tagliare il corso delle acque ivi condotte da oltre un miglio di distanza, per mezzo di un condotto, opera arditissima, che si attribuisce pure allo stesso Gatapone, egli ideò di formare sopra la vôlta della stessa sala un deposito d'acqua, che ancora dopo tanti secoli è intatto ed atto a conservarla.

Gli altri ambienti attigui a questa sala sono pur essi, secondo il Massei, di più recente costruzione, per cui senza demolirli non può formarsi una giusta idea come il Gatapone avesse disposto tutto questo piano, al quale corrispondono e la pittoresca loggia che domina tutta la pianura Eugubina, e la scala spirale già notata che ascende al campanile ed al ballatoio ricorrente tutto l'edifizio.

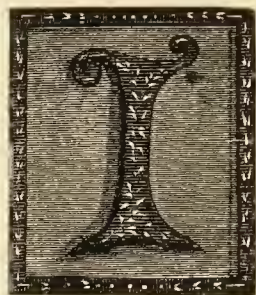
Già facemmo parola dell'altra parte del palazzo accennando le deturpazioni cui soggiacque. Nell'esame dell'interno risalta un nuovo ed ardimentoso concetto del Gatapone, il quale dal pian di terra al tetto piantò ivi un pilone centrale ottagono, dal quale si sviluppano gli archi delle quattro vôlte a sesto scemo in ciascuno dei quattro piani sovrapposti l'un l'altro.

Per ultimo merita d'essere notato quel condotto o fogna praticabile, che circonda la fabbrica per la lunghezza di ben 200 metri, destinato al triplice oggetto d'allontanare l'umidità proveniente dai circostanti terreni, di raccorre e fugare le acque di scolo dal tetto e dal terrazzo, e per ultimo di spurgare le latrine.

Visitando in dettaglio questa costruzione non si può a meno di concludere che tanto l'esterno che l'interno sono esteticamente ammirabili, e che così il Palazzo municipale, come il Pretorio sono un vero modello di semplicità e grandiosità riunite, e di convenienza allo scopo, pregi che cotanto desidererebbonsi in molti de'pubblici edifizi moderni.

C. Edoardo Mella.

RESTAURI

LA CHIESA DEI SANTI APOSTOLI IN ROMA

Interessano vivamente i conscienziosi apprezzatori delle artistiche antichità i lavori che si eseguiscono a quella parte della vasta chiesa dei Santi Apostoli, in Roma, che al presente si sta restaurando, con moltissima cura e con sagace intelligenza, per mano dell'egregio architetto Luca Carimini.

Posta la detta chiesa fra la casa del cardinale titolare di essa (architettata da Giuliano da San Gallo) e il sontuoso Palazzo Colonna, toccava all'artista che ne assumeva il ristauro, il procurare di toglierle tutti i difetti architettonici derivanti dalle troppe sovrapposizioni fattevi nell'interno per isconsigliata abbondanza di fasto, quando le arti scadevano rapidamente, ed era quindi mestieri il rintracciare le linee più semplici, quantunque non sempre moderate, di cui sul cominciare del secolo andato aveva improntato questa basilica l'architetto Francesco Fontana sotto il pontificato di Clemente XI.

Anzi per la naturale tendenza all'ottimo stile che il Carimini con diligenza coltiva, egli si è studiato di richiamare, per quanto fosse possibile, tutto il carattere interiore dell'edifizio senza alterarne l'impronta, alla elegante austerità dell'aureo tempo in cui le arti del bello toccarono quasi la perfezione.

Cominciò quindi a correggere gli scomparti della vôlta grandiosa che s'innalza sulla navata principale, armonizzandoli con la ricorrenza dei sottoposti pilastri, e combinando quattro larghe fascie; entro alle quali il bravo artista Luigi Fontana marchigiano, discendente da antica e numerosa famiglia di architetti e maestri nell'arte, ha testè dipinto a buon fresco con valentìa singolare e in proporzioni gigantesche, gli Evangelisti co' loro simboli.

Il medesimo artista frescante ebbe incarico di pingere altresì i triangoli mistilinei nel fondo della chiesa, dove si veggono rappresentati il serafico San Francesco e il Battista. Dipinse del pari gli spazii che risultano accanto alle finestre laterali impostate nel mezzo delle lunette e nei quali dispose maestrevolmente i dodici Apostoli. E finalmente al sommo dell'Abside raffigurò con fare largo e con bravura non comune i dottori del Cristianesimo.

Era difficile assai il rispettare la maggiore pittura della vôlta, ch'è opera del Gauli detto il Bacciccia, e l'uniformarsi a quella della tribuna fatta di mano del Cav. Odazzi, che rappresenta la caduta degli angeli, e far sì che il pennello moderno non distaccasse di troppo dalle fatture del secolo XVII, ma servisse piuttosto come anello di congiunzione fra la maniera non sempre misurata e tranquilla di quel tempo, e la eleganza architettonica che il Carimini tenta di ridonare al magnifico tempio. In questa impresa non facile parmi che l'ottimo artista dipintore sia felicemente riescito.

Così a completare col medesimo scopo anche la parte ornamentale, gli svariati riparti che rimanevano al sommo delle finestre, e gli altri ritagli di spazii multiformi, furono ingegnosamente riempiti con istucchi dorati e con palme a rilievo parcamente lumeggiate, sì che la varietà dei particolari non offendesse l'armonia dello insieme.

Ma ciò che più serve a legare e congiungere le nuove con le antiche dipinture è uno stuolo grazioso e leggiadro di angioli e di putti che sbucano da ogni parte, e carolando s'intrecciano, e senza che l'occhio del riguardante si accorga, servono mirabilmente a togliere quei vuoti che farebbero sgradevole mancanza e distacco. Di ciò sia lode singolare all'architetto dispositore

dell'unità del lavoro, e al giovine pittore Fontana, il quale ad una modestia rarissima a'nostri giorni, unisce una perizia non meno rara nell'esercizio delle arti belle, che egli tratta a vicenda con mano provetta e sicura.

Di altre bene intese, quantunque accessorie mutazioni portate dal nostro Carimini nella parte che chiamasi decorativa importerebbe che io ti facessi cenno, amico mio sovradiletto. Ed a citartene alcuna dirò dell'attico che è stato convenientemente variato e posto in analogia con tutto il resto, ornandolo di emblemi religiosi dipinti a bronzo dorato. Nel fregio fu impostata una iscrizione che gira all'intorno a grandi lettere color turchino sopra un fondo d'oro a finto mosaico. Nell'architrave, nei capitelli, negli interpilastri, negli archivolti delle Cappelle sono state introdotte molte opportune modificazioni, e ogni cosa ornata di dorature con sobrietà non soverchia ma giustamente elegante.

Oltre a quest'opera di abbellimento generale che risponde alla maestà del tempio, altra ne aggiunse importantissima l'egregio architetto; il quale avendo immaginato il nuovo ipogeo, lo ha per intero scavato dalla metà della navata principale fin sotto l'altare maggiore, decorandolo nobilmente con nicchie, colonne e pilastri, e combinando lo scendere alla confessione per mezzo di una scala svelta e graziosa a due rami ricurvi. Nello eseguire siffatto sterramento furono rinvenute le basi e le traccie della primitiva basilica, e ciò con molta compiacenza degli studiosi delle ecclesiastiche antichità.

Ed è opera nuova o interamente rinnovata, anche la cappella detta del Crocifisso stata di recente dedicata eziandio a Santa Elisabetta regina d'Ungheria. Ne ornavano il recinto varie colonne di marmo finissimo scanalate minutamente a spira, le quali erano incastrate nel muro senza ordine alcuno. Queste furono dal nostro Carimini liberate, ripulite e quindi poste isolate in bella onoranza a reggere la vôlta della cappella ch'è riescita un vero gioiello di stile severo e purissimo con dorature e stucchi di ottimo gusto.

Nel fregio all'intorno il rinomato pittore Domenico Bruschi, perugino, dipinse a buon fresco con molta bravura i fatti principali della vita di Santa Elisabetta e di San Francesco il *poverello di Dio*, attenendosi alla maniera sobria dei quattrocentisti e alla loro mirabile semplicità, affinchè il fare delle pitture rispondesse allo insieme architettonico della bellissima Cappelletta. Lo stesso Bruschi ha dipinto i cartoni pei cristalli delle finestre che il Moroni sta ora eseguendo.

Antonio Pavan.

BARRET L.SCUOLA SALVIONI

ALL'EGREGIO SIGNOR

MORRIS MOORE

Per il generosissimo suo concorso nella spesa per l'acquisto della Casa di Raffaello (1)

I.

Avventuroso invero
Chi largo censo s'ebbe in dono, ed ama
Al Bello, al Grande, al Vero
Fido sacrar ogni diletta brama!...
Da l'opre sue non fama
Ei cerca no, che più modesto assai
Senso l'ispira nella dolce impresa;
Ma s'altri pur l'ha intesa
Gli è sacra legge il non tacerla mai.

II.

E tal certo si deve
Omaggio a Te, munifico Signore,
Onde Italia riceve
Continue prove di gagliardo amore!...
Se l'Arti Belle in fiore
Qui fur mai sempre, e sì possente han grido,
È merto ancor dello stranier cortese
Che ai pregi lor s'apprese,
E ognor le cole amante ardente e fido.

III.

Così Tu pur, lasciato
Della patria Inghilterra il ciel severo,
Venisti inebbriato
Ov'esso ride ognor più lusinghiero;
E il fervido pensiero
Rivolto all'Arte con immenso affetto,
Sol d'opre eccelse cerchi far tesoro,
Pronto a profonder l'oro
Per ogni grande e generoso oggetto!...

IV.

Forse quest'oggi Urbino
Senza di Te lieta sarìa cotanto?
Se il suo Pittor Divino
Vieppiù s'onora, non è pur tuo vanto?
Deh, perchè grato un canto
Sciorre non valgo sovra ogni altro altero!
Vorrei poter del tuo gran dono il grido
Mandar di lido in lido,
Sì che l'udisse il duplice emisfero!...

V.

Che se benigno il Cielo
Dava ad Urbin la splendida ventura
Che il bel corporeo velo
Vestisse Raffael fra le sue mura,
Con incessante cura
Dovea serbar gelosamente ancora,
D'un Tempio al par, l'invidïato tetto,
Perchè, qual sacro oggetto,
Ognun movesse a visitarlo ognora...

VI.

E per Te sol compiuto
Fu il voto ardente ond'ora alfin più degno,
Qual si convien, tributo
Ha quivi pur cotanto eletto ingegno!...
Nuova conferma, e pegno
Di quel senso sì nobile e cortese,
Che nel culto del Bello e amor del Vero,
Come in un sol pensiero
Stringe in nodo fraterno ogni Paese.

Torino, aprile 1873.

Luigi Rocca.

(1) V. Dispensa precedente, pagina 58.

PUBBLICHE ESPOSIZIONI

DI BELLE ARTI

SOCIETÀ PROMOTRICE DI TORINO

Nel manifestare queste nostre impressioni sulla pubblica Esposizione di quest'anno non abbiamo creduto di fare una minuta relazione delle opere d'arte ivi radunate, nè tampoco pretendiamo a voler dire l'ultima ed inappellabile parola intorno al loro merito artistico; bensì cercammo riassumere le variate sensazioni promosse in noi da questa o quella tela, fermandoci soltanto sulle più spiccanti, tacendo di quelle che pur essendo pregevoli nulla aggiungono alla fama già stabilita dei loro autori, ed apprezzando con speciale interesse le prime armi degli esordienti, e le vigorose prove degli artisti non ancor provetti.

Tre cause non indifferenti concorsero quest'anno a menomare l'importanza dell'Esposizione, due fortunate ed una terza assai incresciosa. Primieramente la contemporanea mondiale esposizione di Vienna; e la chiamiamo una fortunata causa, come quella che rivela al cospetto ed al concorso del mondo intero i prodotti del Genio Italiano; nè ciò basta, dappoichè un insolito stuolo di negozianti stranieri percorse i varii studi d'artisti della Penisola, acquistandone le opere, specialmente quelle di piccola mole, a lauti prezzi, e, come accadde anche qui a Torino, esportandone molte già ultimate per l'Esposizione della Promotrice; fin qui due cause che gli artisti italiani dovrebbero sempre augurarsi: non ci sembra così della terza che a nostro parere è rappresentata da un malefico genio, che non tenendo conto di alcune circostanze attenuanti ed attendibilissime indispose le menti prima ancora dell'apertura delle sale in via della Zecca, ed informò in seguito varie sfuriate fatte in modo scoraggiante per gli artisti e poco urbano per la Società, prima fra le italiane, che fa sforzi continui per l'incremento delle Belle Arti nel paese e che in quest'anno, appunto per la mancanza di molti artisti valenti, meritava maggior larghezza nei giudizi. Mancavano diffatti all'appello i nomi chiari nell'arte di Gastaldi, Gilli, Bianchi Mosè, Pastoris, Delleani, Pittara, Giuliano, Monticelli, Crosio, Quadrone, D'Andrade, e del Rayper, che una malattia deplorevole per l'arte obbliga per qualche tempo all'inattività. Ma se per queste cause si restringe la cerchia delle opere esposte, non mancano tuttavia anche in quest'anno parecchi distintissimi artisti, e fra di essi ci è grato lo scorgere un gruppo di giovani animosi, come il Viotti, il Mosso, il Turletti, il Cosola, il Calderino ed il Marchisio lanciarsi nell'aringo con tutto l'ardore e la vera coscienza del progresso.

Il sig. Mosso esordisce con una grande tela *Ora Veniamo*, forse troppo vasta pel leggero argomento di alcune ragazze che si affacciano al balcone; dipinto pieno di verità e di luce, assai pregevole per vivacità di colorito ed evidenza di effetti, che costringono il critico a passar sopra ad alcune scorrettezze nel disegno.

In un quadretto di proporzioni molto minori, *Amore e Patria*, ci rappresenta il Marchisio una delle varie e funeste scene della rivoluzione francese — Da una parte una giovine donna ginocchioni è avvinta con disperato atteggiamento al corpo dell'uomo amato che con suprema fierezza affronta la vista degli irrompenti rivoluzionarii; una sedia rovesciata, un tappeto in disordine, un servo che si dibatte nell'agonia, sospeso ancora nell'aria un leggero fumo, tutto spiega allo spettatore il triste dramma da pochi istanti cominciato e fa presagire una catastrofe anche più luttuosa. La scena è ben immaginata, naturali le movenze dei popolani, bellissimo il gruppo principale di sinistra; ma l'occhio del riguardante vorrebbe qualche cosa di più, l'espressione delle varie fisionomie, a trattare le quali convenientemente, sarebbe stato più acconcio un maggiore sviluppo nelle proporzioni della tela.

Ora eccoci dinanzi al duplice dipinto del sig. Viotti e prima di parlare dei *Fiori e Triboli* c'è grato rammentare d'essere stati fra quei pochi a sostenere lo scorso anno dinanzi alla *Colpa e Rimorso* del medesimo artista, l'impronta di un bello e profondo ingegno, contro l'opinione dei più i quali passavano indifferenti dinanzi a quella tela. Ora, ripetiamo, ci è grato il riconoscere come il Viotti non abbia per nulla smentite sì belle speranze. — Una fanciulla nella primavera della vita, traviata per un fuggevole istante, quindi travolta nella più squallida miseria da un primo inesorato abbandono, potrebbe procacciarsi ancora forse splendida quantunque non illibata esistenza; noi la vediamo invece a metà distesa sopra lurido giaciglio, le braccia rigide, il seno già respirante affannosamente, e l'occhio vitreo, immobile sopra un braciere di accesi carboni, le cui esalazioni le toglieranno in breve i sensi e la vita. Il pensiero profondamente filosofico è scolpito sulla tela con un terribile realismo. — Fra le due figure si indovina appieno quel tratto di vita tumultuoso, che da un ambiente fiorito conduce irremissibilmente al giaciglio di morte. — Fu notato da taluno come difetto la soverchia melanconia della figura superiore; noi invece crediamo scorgere in ciò il delicato sentire dell'artista, il quale nel tratteggiare quella scena di fuggevole letizia, volle in quello sguardo pensoso esprimere un furtivo triste presagio dell'avvenire, armonizzando così le due scene e traendo irresistibilmente lo sguardo verso lo svolgimento finale del suo dramma. È nel quadro inferiore che l'artista ha trasfusa tutta la sua anima; è una tela dove son posti nel più ruvido contatto luce e tenebre, un delicato corpo bello ancora nella squallidezza, con un braciere acceso, l'immagine dell'aurora della vita, il triste spettacolo dello stromento della morte. — Concetto profondo e potente, rivelato da eletta artistica forma.

Sentimenti più miti e calmi sono quelli che informano il quadro del sig. Turletti, il quale non ama le violenti scosse del cuore e dell'immaginazione; ma il suo dipinto fa sorridere di compiacenza lo spettatore che va man mano esaminando tutti quei più minuti particolari per colorito, disegno e rilievo resi coll'efficacia dell'analisi verissimi. I suoi *Martiri della Grammatica*, quel paziente sacerdote insegnante sono inappuntabilmente ritratti; quasi direi ci pare di udire la voce monotona del maestro interrotta dai periodici sospiri de'distratti ed insofferenti allievi. È un quadro di genere che fa ritornare il pensiero del riguardante molto addietro nella vita e lo fa rimpiangere spontaneamente i passati bei tempi della fanciullezza.

All'Acquasantino è il titolo di un primo quadro esposto dal signor Cosola; una figurina graziosissima di fanciulla porta le dita alla pila dell'acqua benedetta sul limitare della chiesa; che bell'intonazione di colore; come si legge bene su quel viso vivace e malizioso per natura l'affettata serietà di luogo e di circostanza! È un simpatico dipinto che non pochi artisti provetti non si rifiuterebbero di firmare.

E qui mi si presentano dinanzi le due figurine del De Avendano *la Rosa* e quella ancora più bella e poetica *Addio alle Rondini*: intorno a quei corpi circola la luce; appare manifesto che quelle figure sieno all'aria aperta ed armonizzino nell'insieme del terreno e del cielo. — Così avesse pur fatto nel colorito delle sue figure il signor Brambilla, chè il suo effetto di neve sarebbe stato inappuntabile senza quei colori troppo vivaci e caldi, impossibili a trovarsi in mezzo ai riflessi di un ambiente freddo e nevoso. Egli avrebbe avvalorato maggiormente con più giusta intonazione quella briosa sua scena, piena di carattere, rimarchevole per certa novità che egli volle intitolare *Un agguato*. Scena fanciullesca che disvela un compendioso pensiero sull'avvenire della vita, e ti fa meditare....

Ma ritorniamo al De Avendano, che anche in quest'anno ha voluto dimostrare come egli sappia dalla sua tavolozza trarre con verità impareggiabile quell'azzurro arioso del cielo, il verdastro di quei cespugli e la non meno vera e cupa tinta di quella massa d'alberi così abbondanti nella Liguria nella sua gran tela *Vicinanze di Genova*.

Accurato riproduttore del vero si rivela pure nel suo *Giardino Reale* il sig. Calderino, ma perchè si ostina egli a volerci rappresentare tuttora questi giardini artificiali, queste siepi foggiate a muro; perchè non approfitta egli della sua valentia nello scrutare questa immensa varietà ed inesauribile fonte che è la natura?

Il signor Avondo si fa quest'anno ammirare dai più col suo *Tevere*. Che luce, che cielo smagliante! Quella vôlta immensa, nuvolosa ma risplendente sembra colla descrizione della vasta sua parabola accrescere gli spazii di quell'immensa pianura romana nuda ed imponente, di cui non vediamo sul quadro che le sole prime linee. — È questa secondo noi la più bella dote di un dipinto, quella cioè di non arrestare lo sguardo dell'osservatore alle sole parti rappresentate, ma lasciarlo investigare al di là, fino all' estremo lontano orizzonte. Il venerando fiume si muove realmente in quel letto fiancheggiato da rive aride, deserte. — È questa al certo una tela che onora altamente il bravo paesista.

Un'altra bella impressione del vero la troviamo nella *Vecchia strada del Cenisio* di Carlo Felice Biscarra. Ecco stendersi dinanzi a noi questa via secolare, fra breve soltanto più battuta da pochi

montanari, per il passaggio già cominciato della vaporiera attraverso quelle regioni. Ecco l'arcigno profilo di quei monti, dalla tinta scura, disegnarsi sopra un cielo abbagliante e minaccioso; il Biscarra ha profondamente compreso il severo ed imponente linguaggio di quella scena e nel suo gran quadro più che dipingere lo ha saputo scolpire con maschia ruvidezza di tinte e di pennello.

Poetico ed abbagliante è l'effetto di luna del signor Allason, *In agguato.* Stupendo il cielo e quelle masse d'alberi; benissimo disegnate quelle varie figure, ognuna delle quali si muove e gestisce sospettosa in silenzio, in modo insomma adattatissimo alla scena.

Un altro giovane artista che in breve volger di tempo ha dimostrata vigorìa non comune di dipinto, è pure il Junck, che quest'anno ci si presenta con due *Contadine in giro pel Piemonte*, che alla potenza del colorito ben ci rammentano la sua *Almée in riposo*, cotanto lodata lo scorso anno.

Diremmo ancora della grandiosa e maschia *Màrina* del Corsi, della *Battaglia* del Pontremoli, del *Crepuscolo* di Beccaria, degli accuratissimi dipinti del Gonin, delle scene militari del Cerruti, dei paesaggi dalle tinte tranquille del Piacenza, del *Tago* di Enrico Gamba, la *Baja di Pollenza* del Bertea, dei veridici paesaggi del Ghisolfi, del *Lavoro* del Fontanesi di potente effetto e della giovane sua scuola molto operosa, ma chi è che non conosce la valentìa del primo nel saper involare all'instabile Oceano il segreto dei suoi ora calmi, ora burrascosi, sempre variati effetti; chi non conosce la cifra abilissima e il tocco maestrevole del Gamba? E degli altri tutti è abbastanza apprezzato il nome, perchè ad accrescerne il valore nel campo artistico sia d'uopo ancora il lodarne le opere.

Nè vogliamo passare sotto silenzio il pregevole dipinto del Soldi, *Pomeriggio,* l'esatta prospettiva del Ferrero, *In visita*, nè i *Cacciatori alpini* del Balduino, nè *La missione della donna* dipinto pieno di gentile sentimento del Vacca, nè *La famiglia dell'Albani* del Piccone, nè il quadretto del Bruzzi *A precipizio,* bellissimo pel disegno, ma un po' freddo per tinte. — Lodevoli pure ci appaiono i dipinti dei Canella padre e figlio: *Un paggio,* e *Studii interrotti.* — Menzioni di lode meritano anche il *Po* di Pochintesta, gli accurati ritratti del Gilardi, il *Panorama delle Alpi dai colli sopra Torino* del Bossoli, i *Derelitti* e la bella e simpatica *Studiosa* del Giani.

Notiamo altresì con piacere come anche dalle altre provincie e dall'estero concorrano a questa mostra valenti artisti quantunque i più di essi con opere di poca mole e di lieve importanza e citiamo con gratitudine i nomi di Cortese, Carillo, Mancini, Mornile, Pesenti, Pessina, Raimondi, Ricci, Formis, Castoldi, Steffani, Trenti, Vaccai, Vuagnat e Zimmermann.

Resta a dire un cenno delle arti minori: facciamo plauso allo sviluppo nascente della scuola di Ceramica artistica iniziata dal Devers, del quale ci compiacemmo ammirare anche quest'anno alcuni lavori, e sopra tutto la sua *Italia poetica.* Saggi molto pregevoli in tale ramo d'arte applicata all'industria sono i piatti a gran fuoco per decorazione di sala da pranzo dell'Ardy che si rivela ormai fatto padrone del genere, uno del Corsi, uno dello Scarampi per serietà di linee, e per certa quale intonazione quello del Fossati. Buona la scuola, valente il maestro, è giustizia il riconoscere che si cammina, intanto che si possa segnalare un giorno con documenti positivi un periodo ascendente. — L'acquerello è anche discretamente rappresentato da alcuni artisti e da varii giovani esordienti di belle speranze. Citiamo l'Issel, il Gignous, il Blanchi, Gandi, Bertelli. Il *fusin* ci offre due arditi e vigorosi disegni del Petiti, quelli del Piumati, del Camerano.... *et tantum sufficit.*

Di opere scultorie poche; e fra queste ragguardevole il monumento di Della Vedova a *Monsignore Riccardi*, figura severa e semplice ad un tempo; primitiva forse troppo la *Nidia* del Ragozzi, accettabile come oggetto decorativo per giardino *La Vergognosa*, in cemento, del Rambelli. Largamente trattato un busto, ritratto, del Cuglierero, ma di lui ci si permetta di accennare al gruppo *Un idillio Pompeiano*, geniale e leggiadra creazione, esposto per soli due giorni nelle sale della Promotrice agli sguardi del pubblico che lodava in quelle due figure una non comune eleganza di forme; così pure ci sembra opportuno di far cenno della *Débardeuse* del Tabacchi, da lui intitolata *al Veglione,* esposta per pochi giorni nello studio dell'autore agli sguardi degli ammiratori che non si stancavano di osservarne in ogni parte l'artistica forma e la finitissima esecuzione, opera sulla quale crediamo sarà pronunciato a suo tempo il verdetto nelle rassegne della Mostra Mondiale di Vienna.

Non abbiamo creduto indossare la guarnaccia del critico, pesante ed ispida più della camicia di Nesso; ci siamo limitati a semplici note di cronista imparziale e spassionato. — Il campo della discussione era troppo vasto, epperò soventi divagammo, svoltando a destra ed a sinistra non senza arte, là dove la nostra rassegna ravvisava urti ed attriti a sormontare, astenendoci sia dal combattere errori di provetti fuorviati, sia dall'andazzo di demolizione fatalmente invalso da inconsulta moda, sia dal facile encomio dei nomi consacrati, sia per ultimo dal biasimare dove il cattivo sopravvanza di troppo maggior misura il buono, affidandoci in quest'ultimo caso all'adagio antico *de minimis non curat praetor.*

Rispetto a questi ultimi facciamo appello alla professione di fede inserita dalla Direzione in una nota del *Catalogo ufficiale.* — Essa fu corroborata a sufficienza, nell'intento di procedere in avvenire con maggior rigore nella ammessione delle opere d'arte, dalla stampa unanime e dal pubblico aborrente dagli sconci segregati nella penultima sala, umoristicamente denominata l'ospedale, che vorrebbesi pel decoro dell'istituzione abolire. — Speriamo che vorrà essa mantenere incolume il proprio mandato di Società Promotrice delle *Belle Arti,* non già farsi fautrice di ibridi aborti, che deturpano il gusto ed avviliscono il concetto delle nostre arti nel senso pubblico e nel giudizio degli stranieri di frequente passaggio nelle nostre contrade.

A. B.

L'Esposizione verrà chiusa il 3 giugno.

Le opere vendute furono 94 per lire 54,720; 44 delle quali acquistate dalla Società per lire 27,200. — L'estrazione dei premi ebbe luogo il 28 maggio. Ai soci non vincitori verrà distribuito in fine dell'anno un **Album-cartella**, con tre incisioni all'acquaforte, due litografie ed una fotografia.

CRONACA

NECROLOGIA

Torino che vide nascere il 18 febbraio 1808 e morire il 20 maggio 1873 uno de' suoi più eletti ingegni **Carlo Promis**, rimpiange in lui l'architetto severo ed elegante, il dottissimo archeologo. I suoi pregiati lavori sull'*Archeologia Architettonica*, sulla *Storia dell'ingegneria militare*, sulle *Antichità di Aosta*, le illustrazioni delle *Antichità di Luni* e di *Alba Fucense negli Equi*, le *Notizie degli artefici marmorarii romani dal X al XV secolo*, la *Storia del Forte di Sarzanello* e più tardi l'opera ultima veramente di polso la *Storia di Torino Antica* lasciano una vasta eredità nel campo degli studi artistico-scientifici e delle dottrine epigrafiche specialmente. Noto e pregiato sommamente dagli stranieri, la sua memoria riflessa nelle sue opere e nei meriti di pochi ma egregi suoi allievi segna una individualità sommamente apprezzata nelle discipline delle arti dei nostri tempi.

C. F. B.

Giovanni Maria Benzoni bergamasco, valente scultore, moriva testè in Roma sua dimora già da molti anni. Affluivano al suo studio quantità di stranieri, e la maggior parte de' suoi lavori passavano all'America, ov'egli era salito in grande riputazione. Bergamo conserva alcune di lui statue, una *Pace* colossale nella pubblica biblioteca; alcuni busti nell'Ateneo delle Scienze, nelle case Albani e Noli. Lovere ha la statua del conte Tadini che fu il mecenate di lui; lasciò famiglia e fortune, ed un nome assai onorato.

M. C.

NOTIZIE VARIE

Mantova. — *Restauri di antichi dipinti.* — Il rinomato restauratore abate Luigi Malvezzi di Milano, del quale altre volte facemmo menzione nel nostro periodico, è stato chiamato a portare l'opera sua riparatrice alla Basilica di S. Andrea, nella quale, mercè sua, si possono oggi ammirare, ridonati allo studio dei dotti e degli artisti, due importanti affreschi di Rinaldo Mantovano, eseguiti tra il 1531 e il 1536; i due grandi muri laterali del tempio dove figurano tali preziosi dipinti misurano ciascuno una superficie di ben 60 metri quadrati. La storia ci dà il predetto Rinaldo Mantovano come uno dei migliori allievi di Giulio Romano. L'affresco di destra, entrando nella cappella di S. Longino, rappresenta la *Crocifissione*, e quello di sinistra l'*Invenzione del Sangue del Redentore*; il primo ebbe meno a soffrire per le ingiurie del tempo e per l'incuria umana; il secondo presenta fra le altre rimarchevoli particolarità un ritratto di Dante Alighieri. B.

Napoli. — *Teoria dell'arte — Concorso accademico — Premiazione.* — La società di archeologia, letteratura e belle arti in Napoli proponeva fino dal 1871, un premio di lire 500 alla migliore soluzione del tema: « Se nella pittura la imitazione del vero basti a « raggiungere il fine dell'arte, ed in qual modo gli antichi maestri « colle meravigliose loro produzioni intendessero la imitazione del « vero ».

Con questo programma, l'illustre Accademia tendeva a far risolvere la quistione, che da più tempo si agita fra naturalisti ed idealisti, dappoichè le dottrine materialiste trasfusero il realismo ed il naturalismo nell'arte, ed in un modo così assoluto ed esclusivo da scemare notabilmente il prestigio dell'arte medesima.

È bello e confortevole l'annunciare che degli scritti in questa occasione presentati, non uno vi fu che avvisasse sufficiente allo scopo dell'arte la nuda imitazione del vero, ma tutti convennero nella necessità di accoppiare alla scelta delle forme un concetto nobile e virtuoso, non dovendo l'arte servire a semplice diletto degli occhi, o a blandire pericolose passioni, ma dovendo essere rivolta ad un fine nobile, morale ed utile.

Venti furono le memorie, alcune anche voluminose, presentate da scrittori che corsero l'aperta palestra, nè potè il giudizio essere pronunziato prima del giorno ventesimo dell'anno corrente.

Il premio fu aggiudicato a Francesco Perez, consigliere alla Corte dei Conti; il primo accessit a Nicolò Cardona pittore di storia, ed il secondo a Bartolomeo Soster, incisore in rame.

Quest'ultimo è un distinto allievo dell'Accademia di Belle Arti in Milano, ove per ben due volte colse il gran premio destinato alla incisione, ed è pure conosciuto come autore di scritti estetici meritamente applauditi.

M. Caffi.

E.D.in.

TAVOLE

GERUSALEMME!...

Acquaforte di Enrico Gamba, *da Torino.*

(Frammento di un suo quadro).

« Comprendo ora quanto gli storici ed i viaggiatori ci narrano intorno la sorpresa dei Crociati e dei pellegrini alla prima vista di Gerusalemme. Posso accertare che chiunque, al par di me, abbia avuto la flemma di leggere circa duecento moderne relazioni della Terra Santa, le compilazioni rabbiniche ed i passaggi degli antichi sulla Giudea, nulla tuttavia conosce. Restai con gli occhi fissi sopra Gerusalemme, misurando l'altezza delle sue mura e ricevendo ad un colpo tutti i ricordi della storia da Abramo fino a Goffredo di Buglione, pensando al mondo intiero trasformato per la missione del Figlio dell'Uomo, e cercando inutilmente quel tempio del quale *non rimane pietra su pietra*. Vivessi mill'anni, non dimenticherò mai quel deserto che sembra respirare ancora la grandezza di Jehova e gli spaventi della morte. »

Così ha scritto Chateaubriand, facendo eco a Roberto Monaco, a Baldrico storiografo, a Torquato Tasso e a cento altri. Così — or sono undici anni — ha dipinto Enrico Gamba, e così volle scrivere ad acquaforte con tutta la ferma e caratteristica eleganza del suo disegno.

NAPOLETANO

Acquaforte di Saverio Pollice, *da Foggia.*

Questo vecchione magnifico, lo Spagnoletto l'avrebbe forse eternato in una di quelle sue tele piene di buio fuliginoso e di luce — profonde, misteriose come un sogno e ad un tempo terribili di evidenza. Ne avrebbe fatto un profeta, un apostolo, un frate, un romito; — ne avrebbe fatto il *San Giacomo* dell'Escuriale, o il *San Gerolamo al deserto* della Pinacoteca di Torino. Ne avrebbe, come disse il Blanc, scritto ogni muscolo con una precisione affettata, ma stupenda; ne avrebbe con grande compiacenza accusato la durezza ed il pulito delle ossa, la presenza dei tendini, la più piccola cicatrice di qualche antica ferita — e le falangi delle dita della mano con le loro più intime rughe, tali come le scava la vita, non già nelle carni floscie e cadenti, ma in quelle ferme, gagliarde e terree di cui si ravvolge un corpo che ancora va lottando contro l'estrema decrepitezza.

Non la furia febbrile, impetuosa, tutta spagnuola, non la superba violenza — ma l'implacabile sentimento realista del Ribera sono passati nell'artista che incise questo rame. Così di epoca in epoca, nel dominio immenso dell'arte, cammina trionfalmente la colonna di fuoco del genio patrio. Nel suolo, nel clima, nei costumi, nelle umane vicende stanno imperiture le basi dell'ideale.

L'Accademia di Napoli decretò il premio del pensionato alla incisione che noi publichiamo. Saverio Pollice — come Di Bartolo, come Lobrandi — è della scuola di Aloysio Juvara. Scuola inclita fra tutte, austera nei propositi, feconda e luminosa nelle opere.

GLI ANGELI DEL CALVARIO

Quadro di Carlo Arienti, *da Arcore (Brianza).*
Schizzo a lito-incisione di Alberto-Maso Gilli.

Non mai tanta grandezza d'inspirazione era scesa nel pensiero dell'Arienti. Fu questo quadro la cantica sublime dell'anima sua, il grido crepuscolare e profondo; — fu il figlio glorioso della malinconia che fantastica e crea, la gran Musa immortale.

Anche oggidì, davanti a questa solenne composizione, la critica oblìa le censure al dipinto nell'entusiasmo per l'idea.

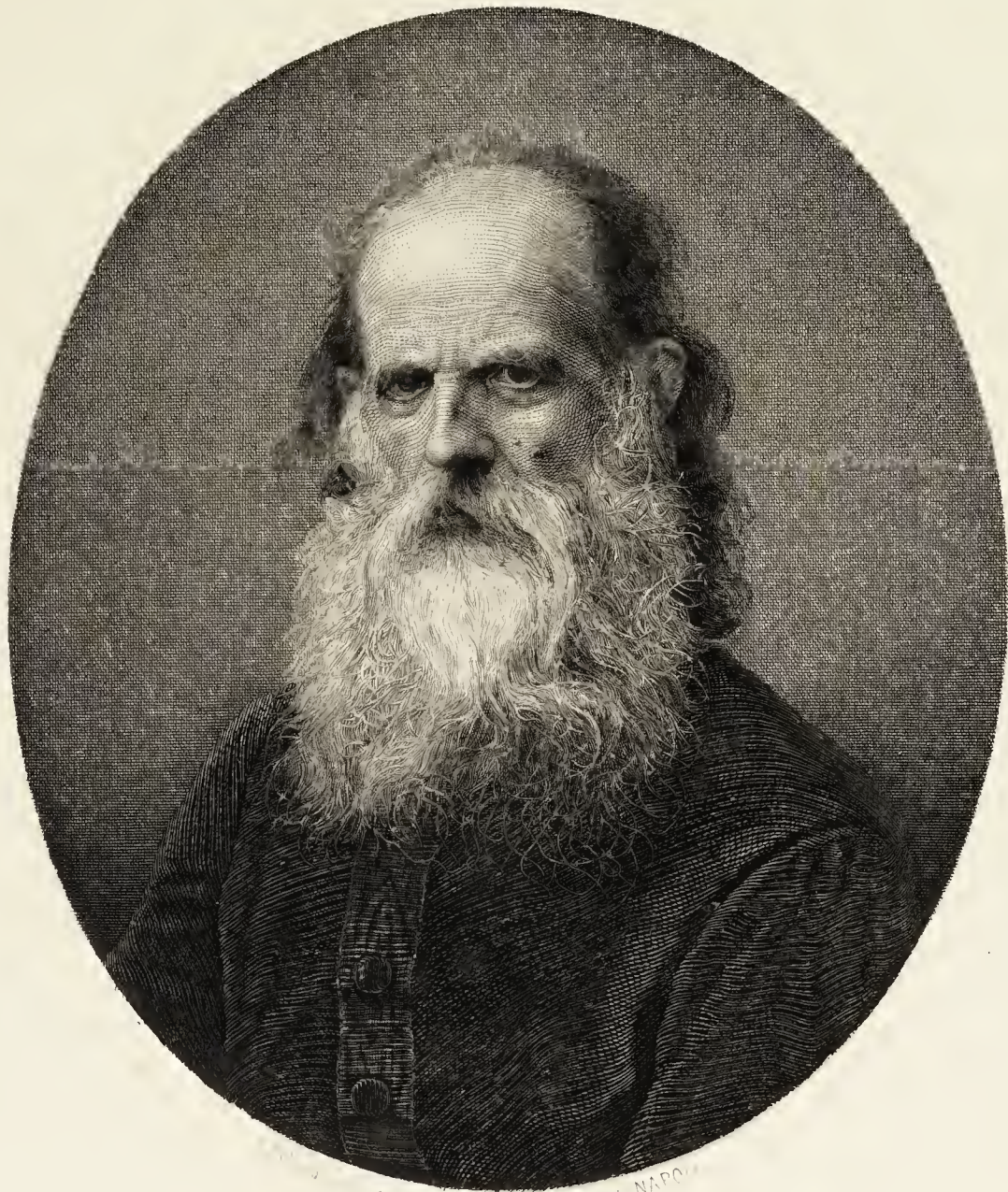
G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente Avv. Luigi Rocca.

Torino, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3, e Lagrange, 7.

Enrico Gamba dip. e inc.

GERUSALEMME!...

NAPOLETANO

Calcog. Lovera

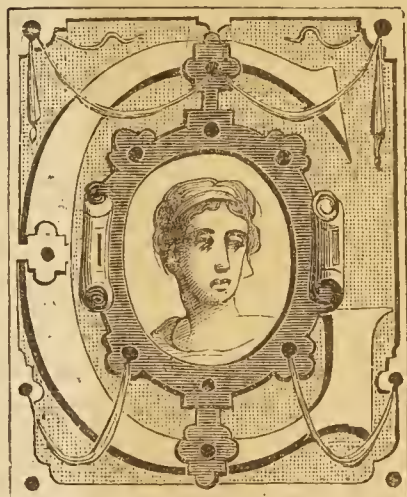
Carlo Arienti dip. Torino Lit. F.lli Doyen Gilli inc.

GLI ANGELI DEL CALVARIO

L'ARTE IN ITALIA
RE SVR GET.

STORIA DELL'ARTE

IL CASTELLO DI FERRARA

« Queste le torri son, queste le mura
« Ov'ebber culla gli antenati tuoi,
« E la grandezza fu la nobil cura
« Ed il retaggio degli Estensi Eroi. »
(Minzoni Luigi)

Gli Estensi che dominarono in Ferrara quasi senza interruzione dal secolo XIII sino al 1598, in cui Roma volle a sè ricuperata questa città, fecero erigere in varii tempi a loro comodità e piacere sontuosi palazzi ed ampie delizie, contando fra i primi, soltanto entro le mura o poco appresso, quello di *Schifanoja* ora scuola e ricovero dei sordomuti, l'altro del *Paradiso* dove hanno sede la Università e la Biblioteca, l'altro dei *Diamanti* ora Civico Ateneo, Pinacoteca e scuola di Belle Arti, e fra le seconde l'isola di *Belvedere* distrutta per soprapporvi parte della fortezza che fu poi atterrata nel 1859, e i giardini di *Belfiore*, di che più non rimane alcuna traccia. Ma la residenza più frequente dei principi fu quella non breve linea di fabbricati, che stendono la fronte lungo le piazze dall'angolo della Giovecca fino al palazzo della Ragion comune, divisa in tre parti, come ora vedremo.

Il così detto palazzo antico Estense non è ora più che un fabbricato disadorno, dove stanno alcuni uffici amministrativi. Nè intorno al medesimo sono da prendersi a calcolo i sogni e le fole del bugiardo nostro storico Maresti; ma stando a quelli che meritano più fede, sembra che sia sorto nel secolo XII quando il marchese Azzo detto Azzolino altro non era che nostro podestà, volendosi che ivi abbia dettato il suo testamento. Fu abbruciato, ricostruito, adornato di pitture, di nuovo incendiato e di nuovo riparato, specialmente nel 1535 appunto in causa d'incendio; per le quali riparazioni erasi qui chiamato Giulio Pippi romano, che portossi bensì a Ferrara, come da lettera qui scritta da lui al duca di Mantova, ma che abbandonò l'impresa, lasciando però al duca nostro alcuni disegni che poi vennero tessuti in seta e in oro (1). Ai fianchi del grande arco immittente dalla piazza del Duomo al *Cortil Ducale*, tuttora si scorgono una colonna sormontata da un ampio abaco, ed un intercolonnio adorno di buone sculture. Vi stavano due statue di bronzo, l'una equestre del marchese Nicolò, e l'altra seduta del duca Borso, lavori assai pregevoli di Nicolò e Giovanni padre e figlio de' Baroncelli di Firenze con Paris da Padova loro genero e cognato. E pare ancora che nella parte inferiore della fabbrica vi fosse un ampio e doppio loggiato, servibile, per così dire, ad uso di *Borsa*, e dove i signori d'Este, discendendo per l'antica e grande scalea che vedesi anche oggidì lì presso nel suindicato *Cortile*, ricevevano le suppliche dei loro sudditi allorchè non avessero potuto avere accesso alla Corte. Oggi si cercherebbe invano in questo

(1) *Vita di Giulio Romano*, del conte Carlo D'Arco: Mantova, 1838, in fol. fig.

palazzo qualche reliquia della passata sua grandezza o bellezza, e delle sue preziose pitture; invano si vorrebbero vedere gli appartamenti ove nel 1438, alla occasione del Concilio detto di Firenze perchè colà terminato, alloggiò Eugenio IV, che per accedere alla Cattedrale vi discese per un gran ponte ornato di allegoriche statue, di fiori e tappeti; e invano si potrebbe stabilire in qual parte vi fosse ospitato nel 1370 il melodioso cantore di Laura. Tutto spariva, persino la bellissima torre che alzavasi nell'angolo di mezzodì, portante un orologio, del quale furono autori quelli stessi che ne collocarono uno eguale sulla torretta presso il tempio di San Marco in Venezia, cioè i celebri Rainieri di Reggio e i Da Ponte da Parma; torre che rovinò all'improvviso nell'anno 1553, nè venne più riedificata (1). Quell'orologio però non era il primo che si vedesse in Ferrara esposto al pubblico uso; questa invece fu tra le prime città in accogliere sì bella comodità, precedendo in ciò anche Venezia e Firenze. Nel 1328 se ne vide uno sul campanile di Sant'Eustorgio in Milano, e nel 1362 comparve fra noi. E tornando alle memorie del passato, soltanto possiamo ricordare, perchè ce lo assicurano una cronaca e le storie patrie, che nelle stanze sovrapposte al vôlto già citato e detto *del cavallo* (per la statua equestre di Nicolò surricordata) fu condotta Renea quando nel 1554 non volle ricredersi delle proprie opinioni religiose.

L'attual sede municipale forma la parte mediana della linea già indicata, e rimase fra i beni allodiali degli Estensi; passò in mani private, quindi fu concessa in livello al Comune, il cui magistrato peraltro vi tiene la sua residenza sino dal 1623. Già eravi stato eretto sul dinanzi nel 1503 un grande loggiato su colonne di marmo, e soprastante al medesimo era un'ampia sala, ove si recitavano dai fanciulli di Casa d'Este anche le commedie dell'immortale nostro concittadino Lodovico Ariosto; ma un incendio nel 1532 fece sparire l'uno e l'altra. Nel 1559 su disegno dell'architetto Galasso Alghisi da Carpi fu adornato il fianco settentrionale del palazzo con altra loggia di ordine dorico, e nel 1739 ne fu rimodernata la fronte. Vi ebbe culla e progresso l'Accademia degli *Ariostei* sugli avanzi di quella degli *Intrepidi*.

Rapporto all'arte, ora non vi hanno che due *sopragôle* marmoree da camino, con intagli bellissimi del cinquecento, ivi trasportate dopo il 1842 dal palazzo dei *diamanti*, ed un camerino portatile, composto di tavole di legno, al quale però mancano la soffitta e i *spallari* della finestra. Le pitture consistono in arabeschi o grotteschi intrecciati a vaghissimi fanciulli, con tempietti e figure; il tutto su fondo in oro. Alcune di quelle figure sono assai belle, e sembrano di mano dei Dossi, specialmente se guardi all'*Apollo* che si vede sopra la finestra; ma in altre parti è d'uopo di sospettarvi quella dei Filippi, che succedettero agli altri nel servigio di Corte, e che sebbene assai distinti, non raggiunsero la fama ed il valore dei primi. Dove fosse questo piccolissimo *composto* ambiente, donde sia venuto, per comando di chi ed in qual tempo, è affatto ignoto. Forse appartenne a questo istesso fabbricato prima del suo restauro nel secolo scorso, dacchè qui pure abitarono Estensi.

(1) *V.* mio opuscolo — *Sulla Torre di Rigobello in Ferrara*, ivi, 1852, in 8°, con tavola.

Ma la parte più bella e più grande, più degna di memoria, è il gigantesco edificio del Castello, che imponente, maestoso, estolle in alto le cime delle quattro sue torri, le quali si specchiano entro un bacino di acque, ove hanno la base (1).

Nel 1385 i Ferraresi erano fortemente disgustati pei molti e gravissimi balzelli di che venivano aggravati, quantunque ciò avesse causa da pubblici e reali bisogni; ma il popolo ne incolpava un Tommaso da Tortona giudice de' Savii (ora si direbbe sindaco) e consiglier Estense, che voleva in suo potere. Vani furono i consigli del principe, vane le preghiere dei suoi ministri, e vuolsi che le turbe inferocite avessero potuto prendere in ostaggio un figlio dello stesso marchese, che perciò dovette sagrificare al loro furore quel misero uomo, ch'erasi ricoverato in Corte per cercarvi salvezza, e che venne straziato e strascinato per le vie dalla plebe, perdendovi dolorosamente la vita. Fu allora che il signore di Ferrara stimò prudente cosa il fortificarsi, e nel 29 settembre di quell'anno venne gettata la prima pietra della grandiosa mole (intitolata a San Michele titolare del giorno allora ricorrente), che fu sul confine boreale della città, sino a che per l'*addizione erculea* trovossi come ora nel centro della medesima. Il bacino è alimentato dalle acque del canal Centese, già Po, mediante un condotto, e comunicavano allora esse da una parte colla fossa che lambiva le mura ov' è attualmente la via principale della Giovecca, e dall'altra parte con lo *scorsuro*, che attraversava i giardini, ove al dir del Guarini andavan nuotando bianchissimi cigni, e dov'erano bagni e fontane, come ci racconta e descrive l'Aleotti (2).

La originale architettura è di quel Bertolino Ploti da Novara, che qui venne prima del 1375 e vi fu stipite della nobile famiglia chiamata poi sempre dei *Novara* dal paese donde provenne, e che si estinse nel 1781 in Agostino giudice dei Savii per otto volte. Bertolino, figlio di Giovanni, era famigliare degli Estensi, e di loro ingegnere architetto; servì anche i Gonzaga, e leggesi fra i consultati nel 1400 per la cattedrale di Milano. Incendiatasi una parte del Castello nel 1554, fu ridotto nelle parti superiori allo stato attuale per opera di Girolamo Sellari detto da Carpi, o Carpi, architetto e pittore, che ne cinse tutt'attorno le torri di svelti ballatoi balaustrati, dandovi così forme assai diverse, e sovrapponendovi ampii tamburi e comignoli, che ornò di cornici per così dire Palladiane. Fu chiamato un tempo il *Castelvecchio*, dacchè un altro più tardi erasi fabbricato in altro luogo della città, in parte poi consunto da un incendio, indi totalmente rovinato dal terremoto nel 1570.

È ignota l'antica forma superiore (giacchè nella pianta non

(1) Questo Castello fu pure illustrato dal chiar.^{mo} e nobile conte Giuseppe Sugana, nel suo libro — *Notizie storico-artistiche sui primarii palazzi d'Italia*. Firenze, Cennini, 1871 in-4°.

(2) Il Canale fu poi nel 1645 ridotto a pubblico uso, e chiamato *Pamphilio* dal cognome del Pontefice allora regnante. Da pochi anni fu sconsigliatamente interrato, sostituendovi una strada che dovrà condurre alla stazione della ferrovia, ed al principio della quale, anche più sconsigliatamente, fu fatto non ha guari un pubblico giardino.

vi sono riforme): bisogna per altro ritenere che le creste delle torri e delle cortine intermedie fossero merlate, come allora esigeva il costume non solo, ma il metodo istesso delle difese, e come praticavasi eziandio in molte fra le private abitazioni, quali sappiamo ch'erano quelle dei Contrarii, dei Novara stessi, e di altre famiglie, non essendo raro il caso che in pubblici atti di vendita, come appunto in uno dei suddetti Novara, si trovi scritto *unam domum merlatam etc.* — In quanto alle cortine, o fabbriche intermedie, forse consistevano dapprima nella maggior parte in vie coperte da soli spianati, o baluardi, e munite di parapetti con feritoie, tratte poi a maggior altezza molto dopo, e finalmente sormontate da ulterior piano per opera dell'architetto Alberto Schiatti, vedendosi che coprono lapidi marmoree contenenti stemmi ed emblemi, che ornano in alto i fianchi delle torri: e dissi di soli baluardi, o terrapieni, perchè sappiamo che gli Estensi, ed in particolare Alfonso I, vi aveano collocate quelle artiglierie tanto lodate dal francese ambasciatore quando venne ad assistere all'ingresso della sposa Lucrezia Borgia, e che tuttora vengono rammentate fra le più famose nella storia delle armi da fuoco. Il Castello comunicava e comunica ora con più alte fabbriche coi succitati palazzi, ed i suoi ingressi vedevansi muniti di ponti levatoi all'uso medioevale, che alzandosi ne coprivano le aperture; ponti che sussistevano ancora non molti anni or sono; e nel secolo scorso un corpo anteriormente all'ingresso di settentrione, che ora è il principale, fu ridotto ad appartamento dal card. Borghese Legato, che vi diede il suo nome. Vuolsi che vi fossero vie sotterranee, nè sarei lontano dall'ammettere siffatta tradizione, tanto per essere noto che tutti gli antichi fortilizii ne andavano muniti, quanto perchè rinvenni un ordine di pagamento nel secolo XV per riattamenti *ad una porta ala doza sechreta delle fosse de Castelvecchio*, ciò che non poteva servire che di comunicazione coll'antichissimo Casteltedaldo distrutto nel 1598, con non piccola parte della città, per erigervi quella fortezza, che servì sì lungo tempo a minaccia della città, e fu demolita nel 1859, come già si disse. Ora le fosse che circondano il Castello sono munite di mura e parapetti sulle pubbliche vie che vi aderiscono; ma ciò venne fatto soltanto al principio del secolo XVI quando una nobile matrona ferrarese vi fu rovesciata dentro col suo cocchio per distrazione del condottiero che mirava un ribelle chiuso entro gabbia di ferro. Una delle due scale principali vedevasi a piano inclinato, per cui potevasi ascendervi a cavallo (come vuolsi abbia fatto Clemente VIII nel 1598), fornita poi più tardi di una cordonata; ma nel 1844 con mal consiglio ne venne sostituita un'altra con gradini di marmo.

Sarebbe inutile il far qui cenno degli aneddoti che si collegano colla storia dell'insigne fabbricato, perchè dessa viensi a confondere colla storia di Ferrara: *il palazzo de' suoi duchi cinto di fossa, palesa un uomo che fa tremare e trema*, disse un illustre scrittore; *la dominazione Estense è una di quelle poche di cui la famiglia umana fa ricordo con qualche soddisfazione*, soggiunse un altro. Chi errò dei due nei suoi giudizii? Se i merli e i ponti levatoi e le feritoie *trasportano coll'immaginazione ai ferrei tempi feudali*, è anche a retrocedersi col pensiero a quei tempi, nei quali tutte le case dei signorotti erano altrettanti e pressochè similmente costrutti ed inaccessibili fortilizii; nè gli Estensi furono i peggiori di tutti, come li volle chiamare un quanto illustre altrettanto ingiusto francese; ma furono invece i meno cattivi degli altri del loro tempo. Parmi che il giudicare altrimenti sia non conoscere che i tempi presenti, nè voler ricordare come nel nostro Castello non abbiamo a dolerci di morti fratricide, o di avvelenamenti delle mogli, nè di far pasto ai cani di carni umane. Ma tiriamo un velo su tanti delitti, e limitiamoci a rammentare soltanto alcuni fatti più memorabili, di che furono testimonii le antiche pareti di questo vastissimo fabbricato, in cui alloggiarono e sovrani e pontefici, e sommi letterati e valentissimi artisti. Ricorderò fra i papi un Pio II nel 1459, un Paolo III nel 1543 e Clemente VIII nel 1598; fra i sovrani un imperator Federico III nel 1452 e nel nostro secolo Francesco I imperator d'Austria; fra gli illustri personaggi gli ambasciatori del Giappone che nel secolo XVI andarono al Vaticano; fra i poeti un Bernardo Tasso ed il suo figlio Torquato, e fra gli artisti un Benvenuto Cellini, un Tiziano Vecellio e cento altri. Qui abitarono interpolatamente Lucrezia Borgia, e quella Renea di Francia che, attorniata dai Calvinisti ed avendo a governante madama di Soubise, teneva giornaliere adunanze con essi, particolarmente dopo che lo stesso Calvino, sotto nome di cavaliere di Heppeville, vi si ricoverò nel 1535, per cui trovarono qui appoggio un Clemente Marot, un Leone Jamet e un Pietro Vergnanini, che furono poi segretarii della duchessa, e un Pier Martire Vermigli, un Alberto Languet, un Celio Secondo Curione, i fratelli Sinapio e quell'Andrea Grunthero che sposò la nostra Fulvia Olimpia Morati. Vedemmo già che Renea venne confinata nelle stanze dette *del Cavallo*, dalle quali poi fu tolta, e visse nuovamente in Corte fino a che, morto Ercole II suo marito, ritirossi e lasciò la vita in Francia. Qui per altro lasciava essa un ricordo, che richiama le di lei vicende in Italia ed anzi per tutta Europa famose, comechè si colleghino colla storia della *Riforma*. Voglio dire la cappella domestica, che Renea fece restaurare con intonaco, e meglio con impellicciatura di scelti marmi a quadrello, e posti a maniera di non dar luogo ad appiccarvi quelle sacre immagini, che erano riprovate dal riformatore ginevrino. Questa cappella è presso la sala che sta fra le torri del leone e dell'orologio.

Ma il Castello fu anche testimone di severe punizioni e di supplizii. Chi potrebbe ignorare la sorte degl'infelici caduti sotto la mannaia del carnefice, quali furono Ugo e Parisina? Mostrasi al forestiero dai male istruiti *ciceroni* tuttora uno specchio, pel quale racconta una falsa tradizione che il geloso Nicolò scoprisse le infedeltà della moglie; favola da lasciare ai troppo creduli, essendo noto come l'accusa della giovane adultera sposa fosse un atto di viltà e di vendetta di quel Jacobo detto Zoese del fu Girardino da Novara, ch'era qui ministro dell'Estense signore. Si mostrano pure le orribili ed oscure prigioni poste nell'umido fondo di quella fra le torri che è detta del Leone (preesistente al Castello in cui fu compenetrata, e che proteggeva una delle porte della città chiamata con lo stesso nome), ove si vuole fossero rinchiusi quei miseri amanti: e ciò è ben più probabile, dacchè veramente siamo accertati per contemporaneo documento che fu-

rono decapitati per entro la torre suddetta (1). E nel 1506, avendo alcuni cittadini anche fra i nobili congiurato contro Alfonso I, furono dannati a morte; volle il duca fosse preparato lo strumento del supplizio nell'ampio cortile; volle che tutt'attorno sedessero su appositi *tribunali* e vi assistessero le famiglie più distinte; volle che fossero già sul luogo i carnefici e i sacerdoti; ed al momento della esecuzione cambiò la pena di morte in esilio perpetuo. Ma lasciamo sì lugubri e tristissimi racconti.

La Corte degli Estensi, ove giullari, poeti e cortigiani avevano sempre un posto, era fra le più brillanti. La musica vi si distinse in modo supremo, e suonatori e cantanti di ogni specie fra i più valenti dell'Europa erano qui chiamati e adunati, e generosamente retribuiti, come ne fanno fede le cronache, la storia e lo stesso Cellini, oculare testimonio; e fra gli altri musici possono citarsi un Iosquino De Pres detto del Prato, il belga Giovanni Okenghem, un Gianni Ansort di Clermont, il fiammingo Adriano Villaert, e un Cipriano De Rore. Spettacoli, tornei, balli e sontuose feste rallegravano frequentemente quelle ampie sale, ove le pareti erano adornate *di panni d'oro e d'argento*, di panni finissimi di ogni e più vago colore, *di corami d'oro*, e di superbi tappeti, di stupendi arazzi *a verzura* ed a figure, opere quasi tutte delle fabbriche allora fra noi esistenti. Ed ivi la duchessa, le principesse, le dame di Corte, nonchè le principali patrizie nostre sfoggiavano ricchissime vestimenta; e loro cingevano il capo, il collo e le braccia, e loro pendevano sul petto quelle così dette *giocaglie*, che si componevano di gemme intagliate dal Cellini, da Giovanni (Bernardi) dalle corniole, dai ferraresi Francesco padre e Luigi Andrea e Callisto suoi figli Annichini, e così di lunghe file di grossissime perle, di vivissimi brillanti, ed in gran copia di pietre preziose di ogni specie vale a dire di topazii, smeraldi, rubini, zaffiri e balassi, e quant'altro immaginavano e somministravano la ricchezza e la gara del lusso, per cui ben disse il già citato cav. Sugana che *la Corte Estense meritò fama di essere fra le più splendide splendidissima.*

E qui pure io ripeterò quanto ebbi a dire accennando *all'antico palazzo Estense*, cioè che indarno si potrebbe cercare od assicurare in qual parte od in quali stanze avessero i loro speciali appartamenti e Parisina, e Lucrezia Borgia, e la francese Renea, nonchè la innamorata Eleonora sorella di Alfonso II, allorquando alternavano la loro dimora nei varii palazzi di città e di delizia campestre col Castello.

Le arti furono grandemente protette, incoraggiate, innalzate ad alto grado sotto il dominio degli Estensi, nel tempo stesso in cui anche in ogni altra parte d'Italia vigeva felicemente una gara ed un amore per le opere di pittura e di scultura, che le portò a quell'apice, da cui poscia discesero, nè forse torneranno a raggiungere giammai. Nè il Castello mancava di oggetti di belle arti, mentre i duchi occuparono moltissimi fra i più celebri artisti nostri, non senza chiamarne pur anche molti altri forestieri a questa città; e sebbene non possa dirsi quali fra questi abbiano ivi potuto aver ricetto, è non pertanto a credersi che almeno saranno stati accolti e accarezzati fra quelle pareti, come un Cellini già nominato, e un Buonarroti nella prima sua gita. Come sarebbe a credersi altresì che lo stesso sia avvenuto di coloro che ricevettero commissioni, quali un Pellegrino da San Daniele, un Pordenone (qui morto all'Osteria dell'Angelo), ma per certo un Tiziano che qui venne più volte, fra cui nel 1543 quando trovavasi a Ferrara il pontefice Paolo III; e così poi vi lavoravano un Benvenuto Tisi da Garofalo, un Giovanni Lutero detto Dosso e suo fratello Battista, un Girolamo Sellari da Carpi, e i fratelli Filippi, tutti questi ferraresi. E il gran Raffaello ricevette ordinazioni, ma non vi diede unqua esecuzione. Veniva incaricato dal duca di comprargli *antiche medaglie, teste e figure*, com'eragli pure stato allogato il *Trionfo di Bacco nelle Indie*; ma saputo che tale argomento era stato trattato da Pellegrino da Udine, non volle farlo, e promise invece di eseguire un diverso *Baccanale, che servir dovea pel camerino*; il che poi non fece, sebbene il Duca lo sollecitasse a mezzo del proprio ambasciatore in Roma. N'ebbe piuttosto in dono *tre cartoni*, uno dei quali giunse a Ferrara nel 10 novembre del 1518. Dovea pur qui recarsi, e voleva *dimorarvi un mese*, desiderando consultarvi l'amicissimo Lodovico Ariosto per una pittura, e *sulle persone che voleva introdurvi.* Fu eziandio interpellato dal detto ambasciator estense, onde rimediare al *fumo dei camini*; intorno a che, disse di riconoscere qual mezzo efficace a togliere l'inconveniente *l'operare un pertugio presso il focolare nel pavimento, perchè l'aria che penetra di sotto aiuta a cacciare il fumo* (1).

Se non che le opere d'arti, ch'erano trasportabili, tutte sparirono dopo il 1598, ed ora stanno a far pompa ed ornamento nelle imperiali o nelle reali gallerie di Europa, e di qualche principesca di Roma; e perciò conviene limitarsi a far cenno di quelle, di cui restò qualche memoria, e di quelle che, essendo a buon fresco e per fortuna non deperite, non si poterono asportare altrove. Nè per avventura la perdita loro è da ascriversi per intiero agli Estensi; perchè al momento di lasciare questa sede antica de'loro antenati, ottemperar dovettero al desiderio ed alle richieste del vincitore Aldobrandini; come più tardi arbitrariamente ci spogliavano il Card. Serra Legato e un Card. Borghese (colla mediazione del marchese Enzo Bentivoglio) delle pitture più pregevoli degli altari, facendovi subentrare modeste copie (2).

Già sulla porta del Leone, che un tempo vedevasi presso la torre di tal nome nel Castello, erano stati dipinti nel 1450 in campo azzurro San Domenico, San Tommaso d'Aquino e San Pietro martire, con un fregio sopra i medesimi

(1) Nel libretto — *Il Castello di Ferrara, reminiscenze storiche*, di Giuseppe avv. Petrucci; Brusselle, 1838, e Ferrara, 1869, viene con qualche dettaglio narrata la triste avventura.

(1) Campori march. Giuseppe: *Notizie inedite di Raffaello di Urbino, ecc.* negli *Atti della Deputaz. Modenese di storia patria*, vol. I.

(2) Vedasi quanto ne dice lo storico Frizzi all'anno 1617 preceduto da Belmonte Belmonti (Lettere ecc.); autori che accennano ad opere di pittura, e in pari tempo a disegni dei primarii e più celebri artisti, quali un Correggio, un Raffaello, un Tiziano, un Buonarroti, un Giambellino, un Giorgione, un Pordenone, un Palma, un Caracci, ecc.

che sosteneva due angeli; e così un Gesù sul vicino ingresso alla casa *del capitano*, e sotto la detta immagine altro fregio *con la imazene de lo Ill.mo S. N. il Ducha*, e con lo stemma Estense e del comune. Indi nel 1452 furono dipinti nella stessa torre i merli, come pure si costumava, e si fece dippoi nelle mura nuove della città per mano dei Marsigli detti Fini di Verona. Questi lavori alla torre del Leone furono eseguiti da Michele Ongaro di Nicolò, già fatto cittadino di Ferrara sino dal 1448, e fratello dell'altro pittore Giorgio Ongaro. E forse ambidue ungari di nazione, anzichè di cognome, ed appartennero forse a quella classe di artisti stranieri, che allora si recavano in Italia per avanzare nell'arte, prima che Alberto Duro, dopo di avervi dimorato ed operato per lungo tempo, l'avesse rialzata in Germania. Vedemmo come la porta fosse coronata di merli, nel che devesi ritenere maggiormente convalidita la opinione che anche il Castello in origine fosse ovunque merlato. Ma tutto ciò spariva coll'atterramento della porta non più necessaria ed anzi inopportuna dopo che la città venne allargata da quella parte: come sparirono ancora inoltre altre pitture per entro il Castello stesso, abbenchè operate sui muri a fresco riguardo alle più antiche, a calce le più vicine al secolo nostro. Nella torre detta *di S. Caterina* (ch'è quella verso il nnovo giardino) una grande stanza era chiamata *della Pazienza*. Nel 1555 Girolamo Bonaccioli, figlio dell'altro pittore Gabriele soprannominato *Cabriletto*, ne mise ad oro la vôlta, e un Jacomo (Vighi) d'Argenta vi dipinse i ritratti dei Principi e delle Principesse d'Este allora viventi. E il Vighi era un eccellente pittore, sino ad ora però fra noi sconosciuto: eppure fu spedito dalla Savoia in Francia, e quindi a Vienna per effigiarvi quei sovrani; ebbe stipendio mensile dalla detta Casa di Savoia, nella cui galleria tuttora esistono ritratti della real famiglia (1). E suppor devesi che quelle effigie nella succitata camera fossero inserte dentro il fregio; dacchè nel susseguente anno 1556 vi lavorò per tre parti un Camillo, che ritener devesi pel Filippi padre di Bastianino, e pel resto un Battista Bolognesi ferrarese, qui morto nel 1575. E ciò risulta da una lettera del 16 aprile di quello stesso anno 1556 diretta ad Alfonso che allora era alla Corte di Francia, ove si dice — *Il Duca* (Ercole II) *per sua ricreazione fa dipingere a grottesche la Camera della Pazienza, et l'adorna con la imagine de'Signori da Ercole in giù, et per l'impedimento della pittura non è ancora andato ad habitarla* (2). — È noto altresì che il simbolo della *pazienza* era stato eseguito anche in bassorilievo, su medaglie, e sopra monete, non che in un quadro alto m. 1,87, largo 0,97, che giacque in un magazzino di Corte a Modena, e che fu richiamato in vita dal distintissimo restauratore di quella ducal galleria cav. prof. Carlo Goldoni, che lo giudicò tizianesco, per cui venne posto nella galleria stessa.

(1) Le memorie intorno al Vighi mi furono favorite dal cap. cav. Angelo Angelucci architetto, e da me già inserite nei miei *Documenti ed illustrazioni per la storia artistica ferrarese*. Ferrara, Taddei, 1868, a pag. 148 e seg.

(2) Articolo del conte Gio. Francesco Moreni, negli *Atti di storia patria della Deputazione di Modena*, al vol. IV, pag. 63.

In altra camera a settentrione vedevansi le valli e i *casoni* della laguna di Comacchio, come si trovavano nel 1634. Nella grande stanza della torre dell'orologio, negli anni 1709 e 1710 l'eccellente prospettivista Anton Felice Ferrari, unitamente a Giacomo Filippi suo scolaro, espresse con disegno del geometra Tommaso Bonfadini la topografia ferrarese, e il blocco della città dalla parte del molino sul canale di Cento; pel quale blocco un Pietro Barbieri romano eseguite aveva le occorrenti figure. I dipinti furono cancellati nel 1824. Nel cortile furono verso la fine del secolo XVI rappresentati sulle pareti a chiaroscuro giallognolo i ritratti binati dei principali personaggi della casa Estense, per mano dei fratelli Girolamo e Bartolomeo Faccini, l'ultimo de'quali nel 1577 vi lasciò la vita cadendo dal palco sul quale stava compiendo l'opera sua; ma le intemperie delle stagioni li consumarono, nè ora quasi più si distinguono li sei scomparti che a reliquia del dipinto furono conservati nel restaurare ultimamente quelle pareti.

Sotto il loggiato, ai lati della porta che immette alla scala, un Giuseppe Travagli vi coloriva i santi Maurelio e Filippo Neri (che ora più non si vedono), e di contro un Giambattista Dall'Ettore vi eseguiva un San Giorgio, a cavallo, figura più volte rifatta, e che tuttora si vede, benchè in cattivo stato. Nella fronte del rivellino che difendeva il ponte levatoio dalla parte di mezzodì, cioè presso la piazza dei pollaiuoli, veggonsi ad incassatura tre stelle da otto punte, dentro le quali si mirano una sacra famiglia nel mezzo, ed ai due lati San Giorgio e San Michel Arcangelo. Alcuni ritennero che in origine fossero di mano di Girolamo Sellari detto da Carpi; altri, e forse con più fondamento, vollero quegli affreschi di Domenico Mona; se nonchè ora non hanno quasi più alcuna traccia del loro antico, essendo stati pressochè totalmente ridipinti, anche da pochi anni, dal prof. Girolamo Domenichini.

Fra le pitture, che surrogarono le antiche nel secolo scorso, e nel presente, possono vedersi con piacere una camera detta *del verone* nell'appartamento *Borghese*, di mano degli ornatisti e distintissimi Francesco Migliari e Filippo Vallini, coi tablò e medaglioni relativi alla storia romana, di Francesco Saraceni; e nell'appartamento *Bernetti* entro una delle stanze alcune belle candeliere a chiaroscuro di Giovanni Bregola, ed un tablò nella soffitta, di argomento greco, dipinto dal dilettante Francesco Scutellari (padre dell'attual presidente della Commissione di belle arti) con molta maestria, e con armonioso colorito, che dopo quasi un mezzo secolo conserva tuttora la sua vaghezza; un'altra grande stanza dell'appartamento chiamato (non saprei se con buona ragione storica) *della Parisina*, con i scomparti quadrilateri, e rappresentanti fatti storici, di mano del già ripetuto Saraceni; e così la sala detta *della Cappellina*, ornata da Giuseppe Tamarozzi, con otto lunette, quattro delle quali con le *Virtù Fortezza*, *Giustizia*, *Temperanza e Prudenza*, opere del già citato figurista, e quattro coi relativi emblemi (1). Finalmente la sala un tempo

(1) Ne diede cenno il cav. Giovanni M. Bozoli con un suo opuscolo stampato nel 1843.

detta *degli Svizzeri*, ove a guisa di fregio vi si dipinsero gli stemmi dei Cardinali Legati dal 1598 sino a noi, con in mezzo dall'un capo quello di Clemente VIII e dall'altro quello di Pio VII, e nella vôlta lo stemma di casa Savoia, e sulle pareti operò nel 1851 il distinto scenografo Giuseppe Migliari cinque vedute, una delle quali più piccola. In una delle quattro grandi è rappresentato lo stesso nostro Castello, e nelle altre altrettante copie degli edificii principali dei maggiori luoghi della provincia, compresa la *Romagnola*, che allora ci apparteneva. In altre stanze modernamente dipinte non si veggono che lavori ornamentali.

Ora passeremo alle pitture antiche. Sotto l'atrio, che dal Cortile immette alla sortita di mezzogiorno, sta dipinta a fresco (non saprebbesi dire se ivi operata, o trasportatavi col muro) una immagine di Maria Vergine col bambino, di grandezza quasi al naturale; questa è pittura molto antica, e degna di molta osservazione, abbenchè forse ben pochi ne conoscano la esistenza, o ne apprezzino il valore. Ha una espressione di quelle che chiamansi di *purismo*; i suoi contorni, e il manto ricoperto di stelle, vengono a caratterizzarla del principio del secolo XV, quando ancora non fosse del finire del precedente; giacchè sebbene vi si miri un largo stile, presenta però in pari tempo un colorito abbastanza vago, e sente assai, nelle carni, della scuola di Giotto.

(*Continua*) LUIGI NAPOLEONE cav. CITTADELLA.

ARTE ANTICA

DI ROSARIO RIOLO

MUSAICISTA PALERMITANO

E DELL'ARTE DEL MUSAICO IN SICILIA.

Alla febbre del nuovo che agita oggidì e spinge innanzi il movimento dell'arte a somiglianza degli impulsi del vapore, fa salutare riscontro l'investigazione premurosa del passato. Sentesi ormai più vivo il bisogno di rintracciare le antiche vestigia dissepolte negli scavi; si riesce a ripristinare con accurato e diligente lavoro di riparazione le pareti rivestite negli aurei secoli di pitture, state per vandalica superstizione, o per iconoclastica smania ricoperte da brutali strati di calce; si restaurano opere per incuria di uomini e per insulti del tempo deperite. — Rivivono pertanto rivendicati allo studio ignorati portenti; si modificano le cognizioni storiche, si sviluppa il culto e l'amore del bello, e per di più si accresce il patrimonio del paese.

A siffatta impresa riparatrice occorrono uomini strettamente competenti per consumato esercizio, per coltura, e per specialità di studio. Questi uomini rari voglionsi tenere in gran conto avvegnachè ad essi spesse volte si connette il filo di recondite nozioni, di provati metodi, di certi segreti di mestiere, frutto acquisito di radicata esperienza, senza la quale mal si potrebbe condurre a bene la difficile e delicatissima opera del restauro.

Questo personale prezioso esiste qua e là nelle varie provincie d'Italia, dove operoso ma modesto apporta quasi ignorato il proprio contingente al vantaggio comune.

Citiamo oggi l'espertissimo musaicista di Palermo Rosario Riolo, il cui ritratto andiamo lieti di accogliere in queste colonne. A lui sono dovuti gli speciosi restauri del Duomo bisantino di Cefalù, tanto vantato dall'esimio archeologo francese F. Sabatier, da Luigi Clemente nella sua dotta monografia di quella cattedrale e dal Di Marzo nella sua storia delle Belle Arti in Sicilia; ed è anche opera sua la maggior parte dei lavori fatti alla Real Cappella palatina di Palermo, a proposito dei quali giova ricordare con ammirazione la riproduzione da lui eseguita a musaico identica all'originale, per commissione del dipartimento di arti e scienze del Museo di Kensingthon di Londra, gran quadro rappresentante *L'ingresso di Gesù Cristo in Gerusalemme*, stato accolto dall'insigne sodalizio inglese con somma distinzione, quale saggio ragguardevolissimo di quel ramo per essere indicato a studio dei cultori dell'arte nella sua applicazione all'Archeologia.

Riserbandoci a trattare in seguito del musaico siciliano, delle ragguardevoli memorie che di esso si conservano, e dei lavori fatti e di quelli da eseguirsi per mantenere incolumi almeno le opere d'arte salvate dalle ingiurie del tempo, daremo intanto alcuni cenni biografici del decano dei restauratori siciliani.

Rosario Riolo nacque in Palermo l'11 settembre 1808 da Gaetano Riolo e Rosalia Casamassima, famiglia sia paterna, sia materna, tutta d'artisti con successività tradizionale, come si raccoglie dagli elenchi storico-statistici dei restauratori delle pitture a musaico opportunamente pubblicati or fanno tre anni dal figlio Gaetano attualmente professore di disegno della scuola tecnica di Palermo.

Studiata alacremente la pittura, e l'arte degli avi suoi, per concorso vinto nel 1829, a 20 anni egli conseguiva il posto di secondo figurista nella pianta dei restauratori regi. Nel 1840, decretato da re Ferdinando II il restauro della Reale Cappella Palatina collo scopo di ripristinare il monumento nell'antica forma e bellezza, e far scomparire sovrapposizioni di pessimo gusto introdotte sullo scadere del secolo decorso sotto l'influenza di lamentevole decadimento, venne affidata a Rosario Riolo la direzione artistica e tecnica dei lavori, e a lui deferita la composizione delle figure mancanti. Ideò allora la composizione della *Predicazione di San Giovanni Battista nel deserto* accanto alla tribuna reale e la *Caduta di San Paolo* presso all'organo sulle traccie dell'antico. Nel 1852 per la morte avvenuta di Antonio Grimaldi direttore-capo dei restauratori, fu promosso a quel posto, offertogli dapprima, ma per rara delicatezza da lui declinato per non nuocere al suo antecessore rispettando in esso la priorità nel servizio. Framezzo alle importanti occupazioni del musaico trovò tempo altresì a continuare l'esercizio della pittura; illustrò con disegni i graziosi racconti popolari dei fratelli Linares; dipinse la grotta dei Beati Paoli, composizione con figure, riprodotte dal brillante bulino del Cavallari, ora direttore delle antichità di Sicilia; dipinse vedute e interni, tra' quali va segnalato il Chiostro di S. Domenico, opera del secolo XIV ora in rovina, quadro ad olio distinto con medaglia d'oro all'Esposizione artistica siciliana del 1846. Eseguì due ritratti più grandi del vero per la collezione del vicerè nel palazzo reale di Palermo, distrutti poi dal furore popolare nella rivoluzione del 1848; dipinse paesaggi ed ornamenti con attitudine versatile non comune, e adattissima a piegarsi alle interpretazioni dei varii generi richiamate dalle moltiformi esigenze dei restauri.

I nostri lettori conoscono dalla lettera del Riolo a Cesare Cantù pubblicata nella dispensa di Dicembre 1872 della nostra Rivista, i forti e generosi intendimenti dell'esimio artista, il quale nella sua età, tuttochè avanzata, ancora piena di vita e di energia, vagheggia con ardore la speranza di vedere coronati i suoi sforzi col tramandar ad altri, mercè il rintegramento d'un'apposita scuola fornita largamente di mezzi dal Governo, gli studi profondi da lui fatti, e la pratica dell'antico e del restauro per identificare col fatto il voto emanato dalla sezione archeologica del Congresso artistico di Milano, per modo che i monumenti a musaico siciliani, preziosissimi per la storia dell'arte, non vengano restaurati male e siano mantenuti religiosamente nel giusto carattere primitivo.

Giuseppe Perez, dotto scrittore siciliano, studiò opportunamente la tecnica del musaico, nè sapremmo meglio addivenirne alla descrizione che cedendo a lui il campo col riprodurre un suo elaborato articolo che vide la luce sull'*Arte*, Rivista di Palermo.

« L'arte del musaico è uno dei generi della pittura. Esso consiste in un aggregamento di pietrucce, smalti, o vetri colorati, coi quali si giunge a ritrarre la immagine di tutti gli oggetti della natura. Si distinguono tre generi di musaico, cioè il *tassellato*, il *settile* e il *vermicolato*.

Il *tassellato*, composto di picciole pietre cubiche, per lo più di lava oscura, e di pietra biancastra, serviva per rivestire i pavimenti. Ma nei tempii e nei palagi era formato di frammenti di marmi di vari colori, e anche di porfido, di granito, di serpentino o di altre materie preziose. Di questo genere sono ricche molte antiche chiese di Roma, fra le quali quelle di Santa Maria in Trastevere, Santa Maria in Cosmadino e Santa Croce in Gerusalemme.

Il *settile* si compone di marmi di uno o due colori, segati a lamine sottilissime, tagliati a forma del disegno che vuole eseguirsi, e poscia incastrati in un marmo di color differente, in modo da formare o scompartimenti di forme regolari, o rappresentazioni di uomini, di animali, di foglie. S'impiegava pei rivestimenti dei muri.

Il *vermicolato* è così detto a cagione della picciolezza dei frammenti delle pietre, o delle paste di vetro di cui si compone. Esso è impiegato ad ornare le vôlte e le pareti superiori degli edificii. Ma l'impiego più importante di questo genere di musaico, sin dai secoli remoti, è stato quello di formare grandi composizioni rappresentanti fatti storici o favolosi.

L'origine del musaico si perde nei tempi oscuri; anzi vuolsi che sia nato prima della pittura. Nel libro di Ester, in occasione di una festa che Assuero dava nella sua Corte, si dice che sopra un pavimento di smeraldo erano incastrati marmi ed altre pietre preziose, che con la varietà dei loro colori formavano un'ammirabile dipintura (1).

Alle pietre ed ai marmi che furono le prime materie adoperate, si aggiunsero le paste di vetro colorate, e indi sotto ai cubi di vetro s'introdussero foglie di argento e di oro per ottenerne lo splendore.

Quest'aggiunzione ebbe luogo soprattuto in Costantinopoli e in tutto l'impero bisantino, nel tempo, in cui il lusso e l'ignoranza riponeano il bello nel brillante e nella ricchezza. Gli avanzi di questo genere si vedono ancora nella chiesa di Santa Sofia.

Abbenchè il musaico sia il genere più umile della pittura, pure non può niegarsi il vantaggio che ha su questa per la lunga durata delle sue produzioni. Il tempo non ne altera le tinte, nè l'umidità fa temerne la distruzione, ed ancorchè vi producano qualche danno il rimedio è pronto e facile, potendosi ripulire o rimpiazzare i frammenti danneggiati.

Gli antichi greci, presso cui le belle arti pervennero al massimo loro sviluppo, erano del pari eccellenti nell'arte del musaico. Fra i nomi dei suoi cultori Plinio ci addita quello di Soso, autore del bel quadro detto *delle Colombe* (2), Winkelmann quello di Dioscoride di Samo, autore dei due quadri rinvenuti a Pompei (3).

Quando i Romani divenuti già signori della Sicilia e di

(1) Lib. di Ester cap. 1, v. 6.
(2) Plinio, lib. 36, 25.
(3) Lib. VII c. 4 e lib. XII c. 1.

alcune parti dell'Asia minore, conquistarono la Grecia, vi portarono il lutto e la desolazione bruciando ed atterrando i più stupendi monumenti, fino a che fattosi strada il rimorso fecero sosta al distruggere contentandosi di portare in Roma i capolavori dell'arte. Avendo in seguito Augusto dato la pace al mondo, rivoltosi alle arti belle chiamò da Grecia i suoi cultori per esercitare in Roma il loro nobile ingegno. Ma furono sforzi ch'ebbero breve vita; nonpertanto delle tre arti sorelle la sola architettura, come quella che più rendeasi necessaria ai comodi della vita, ebbe maggior durata, fino a che rovesciò insieme con la caduta del romano impero.

Ciò nondimeno, fra tanta decadenza, il musaico trovò un appoggio nuovo nel Cristianesimo, e rese grandi servigi alla storia dei costumi.

I musaici eseguiti nei primi secoli della Chiesa servirono di legge agli artisti greci nei sacri dipinti dei tempi della decadenza. Le artistiche produzioni impiegate nell'abbellimento delle private abitazioni sono state distrutte dal tempo; ma i monumenti consacrati alle grandi affezioni dei popoli, alla religione, sono rimasti intatti. Lo spirito devastatore nei tempi più procellosi si è arrestato innanzi la casa di Dio.

Siccome i musaici scoverti e conservati fino ai giorni nostri riferibili all'epoca greca, e quelli scoverti in Pompei ed Ercolano ci tramandano alcuni costumi greci e romani, così i tempii ci forniscono utili materiali per la storia col mezzo del musaico. Esso infatti ci ha trasmesso la tradizione dei riti e costumi ecclesiastici, e grazie alla stabilità e durata di questo genere di pittura i personaggi divini e religiosi che rappresenta han conservato, se non in tutto, almeno nell'atteggiamento, e nel vestire il carattere che originalmente li distingueva.

Dopo la creazione dell'impero di Occidente, molti artisti greci che, per così dire aveano il monopolio del musaico, vennero a stanziarsi in Sicilia che già faceva parte di quell'impero; e qui vi stabilirono una scuola, che si conservò sotto la dominazione Saracena e Normanna. La scuola siciliana del musaico era tenuta in tanto pregio, che sulla fine del quarto secolo un Simmaco scrivea da Roma ad un tale Antioco in Sicilia di mandargli qualche modello di musaico, onde prenderne istruzione gli artisti romani (1).

Dopo che verso la fine dell'undecimo secolo fu fondata in Venezia dai greci una scuola di musaico, quest'arte incominciò di nuovo a propagarsi in varie parti d'Italia e si conservò nei secoli posteriori. Ciampini pubblicò un musaico situato nella chiesa di S. Maria di Betlem, il di cui autore, artista greco, si chiamava Efraim (2). Vasari nella vita di Andrea Tafi cita molte opere dello stesso genere in cui questo pittore fiorentino, e Apollonio, artista greco, suo maestro, avevano posto il proprio nome. Anche Giotto trattava il musaico, ed è sua opera e del suo allievo Cavallini quello conosciuto sotto il nome *la Navicella di San Pietro* riprodotto al di sopra della porta dello stesso nome della Basilica centrale.

ROSARIO RIOLO Musaicista Palermitano.

Nell'opera di Zanetti sulla *Pittura Veneziana* si trova la lista cronologica dei musaicisti impiegati nella chiesa di San Marco dalla sua fondazione nel X secolo fino al XVIII.

Dissi che l'arte del musaico si conservò in Sicilia sotto la dominazione Saracena e Normanna. Il palazzo della Cuba, opera tutta saracena, era ornato di eleganti musaici, secondo ne riferisce Fazzello (3). Nell'altro palagio della Zisa esistono tuttavia gli avanzi dei musaici, di cui era decorato. Ma opera stupenda e meravigliosa sono i musaici fatti sotto i Normanni e che rendono celebri le chiese di S. Maria dell'Ammiraglio detta la Martorana, la Real Cappella Palatina, la chiesa di Monreale e la Cattedrale di Cefalù.

Da quell'epoca in poi però l'arte del musaico incominciò

(1) Morso, Pal. ant. pag. 79, 80.
(2) De Sacr. edif., c. XXIV, pag. 150.
(3) Deca 1, lib. 8, pag. 330.

a decadere in Italia, mantenendosi soltanto due scuole in Venezia ed in Roma. In quest'ultima fece notevoli progressi il genere *vermicolato*, e la chiesa di San Pietro è ricca di musaici originali, e della copia dei migliori dipinti di Raffaello, Domenichino, Lanfranco, Michelangiolo da Caravaggio, Guido, Guercino ed altri. A questi lavori è stato da più tempo dedicata la famiglia dei Cocchi.

Carlo III dopo il suo ingresso in Palermo volle fondare una scuola di musaico coll'intendimento di far restaurare i musaici della Cappella Regia del Palazzo, e curarne perennemente la conservazione.

A tale scopo fece venire da Roma l'artista Matteo Moretti con l'assegnamento di quattro scudi romani al giorno. Fra gli allievi del Moretti si segnalò un tal Gioacchino La Manna. Al Moretti successe un certo Santi Cardini, Aretino, ma educato in Roma.

Il portico della Real Cappella era coperto di musaici, ma non corrispondenti alla bellezza e alla finitezza del lavoro di quelli dell'interno, perchè fatti nel 1500, quando già l'arte del musaico era in decadenza. Essi rappresentavano una caccia. Il Cardini invece di dare opera a restaurarlo pensò di distruggerlo e crearne uno nuovo; ma disgraziatamente nè egli, nè Pietro Casamassima, che gli successe nel 1827, e che proseguì i lavori, corrisposero alla comune aspettazione in questa fattura che non riuscì migliore dell'antica.

Fu ventura che le opere fatte da questi due artisti si limitarono al portico e che pochi furono quelli eseguiti da Cardini nell'interno della chiesa; chè altrimenti sarebbe stata deturpata da un pessimo gusto, come può vedersi nei restauri fatti nell'abside, nella metà della cupola, nei due altari laterali e in diversi quadri della navata maggiore. Gl'impiegati del musaico stabiliti fin dai tempi del Cardini furono un direttore con lo stipendio di onze 12 (1) al mese, un primo figurista con onze 9, un secondo con onze 8, tre adornisti, due con onze 4 ed uno con onze 3 ed un apprendista con onza 1 al mese.

Morto Casamassima nel 1838 vi successe nel 1840 Antonino Grimaldi che morì nel 1852, lasciando per successore Rosario Riolo, che è l'attuale direttore.

Il Riolo non solamente sostiene in Palermo la scuola del musaico, ma l'ha portato ad una maggiore perfezione, come può vedersi dai restauri da lui fatti. Ma l'opera che torna a maggiore onore di questo insigne artista sono i restauri della Cattedrale di Cefalù (2) che è ricca dei migliori musaici che si riconoscano in Italia.

Ivi ebbe egli a crear più che a restaurare, perchè vi sono figure colossali intieramente disegnate ed eseguite da lui senza che l'occhio dell'osservatore possa distinguerle dalle antiche.

È da sperare che l'arte del musaico non vada perduta in Palermo con la morte del Riolo, ed io non posso che far voti perchè questo esimio artista si adoperi a formare discepoli degni di lui, e perchè il Governo non gliene faccia mancare i mezzi ».

(1) L'onza siciliana corrisponde a Lire 12. 75

(2) Ci proponiamo di dare quanto prima riprodotto un saggio dei lavori del Riolo col riscontro dei restauri fatti prima in uno stile che sta in contraddizione col carattere bisantino originario del tempio e della sua epoca.

Facciamo pure encomio agli stranieri che accorrono da lontane contrade a far nella nostra terra tradizionale forti studi sui nostri cimelii, ma non restiamo, per carità di sentimento patrio, destituiti dal nobile orgoglio sancito dal nostro diritto, secondi a loro nel sapere apprezzare gli aviti nostri tesori, e ultimi nella cura sapiente, che ci impone come sacro dovere la loro conservazione!

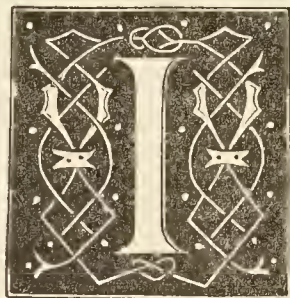
C. F. Biscarra.

COSTUMI

LA VITA DEI GRECI E DEI ROMANI

DI

GUHL e KONER

Traduz. di Carlo Giussani. — *Editore* Loescher, — Torino, Roma, Firenze.

Il culto dell'antico dopo vario errare della moda nei campi dell'Arte torna più che mai a trovar proseliti negli artisti del giorno e negli amatori. Dovendo tener conto di questa salutare reazione è gioco forza agli studiosi il ricorrere a quelle opere, nelle quali la vita de' popoli antichi ha trovato esterna espressione per mezzo di determinate forme, e di plastiche manifestazioni. Molte ricerche scientifiche recenti hanno giovato assai allo scopo di analizzare i caratteri del vivere privato degli antichi; furono decifrati papiri, ricuperate ignote forme negli scavi, interpretate iscrizioni monumentali, sviscerati in una parola tutti i documenti che meglio servir potessero di materiale per fondarvi una cognizione pratica e consona alla espressione più evidente del vero in quelle epoche remote.

Siffatte accurate indagini si troveranno svolte con molta dottrina e con semplice chiarezza di esposizione nell'opera citata in fronte a questa colonna (attualmente in corso di stampa, volgarizzata da Carlo Giussani per cura del solerte editore Ermanno Loescher), la quale noi non esitiamo a raccomandare caldamente agli artisti che vogliano consacrarsi alla trattazione di soggetti Greci e Romani.

Noi vediamo oggi giorno come vengano ricercati specialmente dagli amatori e acquisitori d'opere di arte moderna i dipinti così detti *Pompeiani*. Or bene, noi crediamo far cosa utile ad indicare quest'opera veramente opportuna per fornire quelle indicazioni di cui un artista va gelosamente in traccia per vestire con evidenza storica il suo argomento. — Il testo è accompagnato da accurate tavole a contorni desunte

da monumenti, e dati autentici che servono a far meglio comprendere le parziali descrizioni.

Per darne un saggio utilissimo ravvisiamo acconcio intanto d'arrecare il capitolo che prende a trattare delle vestimenta dei Greci, ritenendo in massima consistere la miglior parte dell'opera nell'esattezza dello studio del costume.

« .... Noi dovremo esaminare i singoli vestiti, che servivano a riparare il corpo, o che il decoro e la moda avevano creati; più le coperture del capo, le foggie della capigliatura, la calzatura, e infine tutti quegli oggetti d'ornamento che il semplice amore del lusso avea prodotti. Anche qui ci troviamo pur troppo in quella condizione sfavorevole che già ebbimo a lamentare quando si trattava di spiegare le forme dei vasi; i monumenti ci dànno una quantità di forme, che in molti casi non possiamo mettere in accordo colla nomenclatura conservataci nelle testimonianze scritte. Qui come là ci troveremo quindi nella necessità di far senza della prova dei monumenti per certi nomi e inversamente dovremo rinunciare alla speranza di poter dare la conveniente denominazione a parecchie forme che s'incontrano sui monumenti. Prima però di passare alla descrizione delle singole parti del vestiario vogliamo ancora premettere in generale una osservazione, cioè, che la foggia greca di vestire, in confronto alla nostra, era estremamente semplice e naturale. Se da una parte la mitezza del clima meridionale favoriva la semplicità del vestire, invitando in certo modo a lasciar da banda qualunque indumento superfluo, dall'altra parte concorreva al medesimo fine anche quel sentimento della bellezza che era così vivo nei Greci, e che s'era tenuto libero da quel falso e infermo concetto di decoro esteriore, che vuole un completo avviluppamento delle membra in abiti strettamente aderenti. Cogli esercizii a cielo scoperto le membra diventavano già fin dagli anni giovanili elastiche e forti, e il corpo non inceppato dagli abiti poteva svilupparsi a perfetta libertà e bellezza. E appunto quest'armonia delle membra non si vergognava il Greco di offrire allo sguardo altrui come il più bell'ornamento dell'uomo. Informandosi a questi principii l'uso della vita comune, anche l'arte, guidata da un medesimo sentimento, non dimenticò mai nel trattare il vestimento, la giusta misura della bellezza.

Noi dividiamo i vestimenti dei Greci in due classi principali, gli ἐνδύματα, cioè quegli abiti per sotto che si indossavano a guisa di camicia, e gli ἐπιβλήματα o περιβλήματα, nella quale denominazione sono compresi tutti quegli abiti per sopra che si indossavano a guisa di mantello o sopra il corpo nudo o sopra gli ἐνδύματα. Weiss nelle sue ricerche intorno al vestire dei Greci, ricerche fondate sopra esperimenti pratici (*Kostümkunde* I, p. 703 e segg.), dà giustamente come carattere essenziale del medesimo il fatto che « la foggia greca di vestire ha persistito in tutte le epoche nell'usare solamente tessuti forniti dal tessitore, più o meno ampli, oblunghi, sia come sottovesti a mo' di camicia, sia come sopravesti a modo di mantelli. Tutti i cambiamenti che il corso del tempo introdusse non si riferivano dunque per lo più che alla maniera di indossare quei vestimenti di forma quadrangolare, oppure a diversità nella materia di cui eran fatti e nella qualità degli aggiunti ornamenti ».

Il χιτών nelle sue diverse forme costituiva per uomini e per donne l'ἔνδυμα, ossia la sottoveste posta immediatamente sul corpo. Una seconda sottoveste, quasi a dire una camicia sotto il *chiton*, non pare assolutamente che fosse usata; epperò le espressioni μονοχίτων e ἀχίτων sono da intendersi in questo senso solamente, che si portasse, come spesso avveniva, nel primo caso il *chiton* senza l'ἱμάτιον, nel secondo l'*himation* senza il *chiton*. Dobbiamo figurarci il χιτών in forma di un pezzo di tessuto di forma oblunga, ripiegato e messo sul corpo in modo che un braccio passi per un foro o imboccatura fatta nel *chiton* dalla parte dove questo è chiuso, mentre dall'altra parte i due capi superiori dei lembi sono annodati e fissati sulla spalla per mezzo d'un fermaglio o d'un bottone. Da questo fianco dunque il *chiton* restava dal braccio in giù completamente aperto, o tutt'al più erano attaccati i capi inferiori, oppure cuciti insieme per un breve tratto, come sarebbe dall'anca in giù, i lembi della parte aperta. Intorno ai lombi cingevano il *chiton* d'una fascia o di una cintola; e perchè la troppa larghezza del *chiton* stesso non fosse d'impaccio al libero movimento delle gambe, lo accorciavano a piacere tirandolo in su al di sopra della cintola. Un *chiton* di questa forma, senza maniche, e fermato sulle spalle con aghetti è quello che indossa il guerriero della figura 208, da un bassorilievo di una bella urna sepolcrale attica, dove è rappresentato l'addio di un ateniese che parte pel campo, alla moglie e ai figli. Questo *chiton* di lana e senza maniche era specialmente proprio dei Dori; ma anche gli Ateniesi, che per lo innanzi avevano portato il *chiton* più lungo usato dagli Jonî dell'Asia Minore, pare adottassero verso il tempo di Pericle la più corta forma dorica. Non di rado a questo *chiton* erano aggiunte maniche, ora più corte e coprenti solo la parte superiore del braccio, ora più lunghe sì da arrivare fino alla giuntura della mano; e così, segnatamente nel primo caso, il *chiton* veniva ad essere perfettamente simile alle nostre camicie da donna. Son vestite di questo *chiton* a maniche lunghe (χιτὼν χειριδωτός) (certamente una importazione dal molle Oriente) due tra le divinità della ottangolare torre dei venti in Atene (cfr. fig. 158), ossia *Skiron*, il vento di Nord-Ovest, e Borea, il vento del Nord; e parimenti la statua del pedagogo nel gruppo dei Niobidi, dov'è però da avvertire che le braccia provengono da una restaurazione posteriore. Il *chiton* a maniche corte si trova spesso nei monumenti addosso a donne e fanciulli. Quanto al *chiton* senza maniche si dice lo portassero gli uomini nella maniera che vediamo alla fig. 208, ossia sopra tutte due le spalle (ἀμφιμάσχαλοι), e che questa foggia valesse come distintivo del libero cittadino. Gli schiavi all'incontro, e anche gli uomini della classe operaia, si sarebbero vestiti d'un *chiton* che aveva soltanto l'imboccatura pel braccio sinistro, mentre il braccio destro e la metà del petto restavano completamente scoperti. Questa forma del *chiton* si diceva ἐξωμίς, e nei monumenti lo si vede indossato specialmente da Efesto e Dedalo, gli operai κατ'ἐξοχήν, come pure da pescatori e marinai, che pel loro stesso mestiere dovevano

Fig. 208.

avere completamente libero l'uso del braccio destro. Così noi vediamo in un bassorilievo (fig. 209) vestiti della *exomis* due operai fabbricatori di navi, forse il maestro Argo ed uno de'suoi lavoranti, che sotto la direzione di Atena preparano la nave Argo. Ci presentano pure questo pittoresco costume le bellissime statuette di due fanciulli pescatori, l'una del Museo Britannico a Londra, l'altra del Museo Borbonico a Napoli (*Clarac, Musée*, n[i] 881, 882).

Fig. 209.

Similissimo a questo nella forma era il *chiton* delle donne doriche. D'un *chiton* così fatto, semplice, succinto, tagliato nella parte superiore da ambedue le parti e poi chiuso sulle spalle per mezzo di fermagli, e rialzato al di sopra della cintola tanto che non scenda a coprire più in giù del ginocchio, sono vestite, sopra un altare che si trova nel Louvre, due vergini consacrate al culto di Artemide laconica a Καρύαι, le quali portano sul loro capo certi canestri fatti di canne (σαλία), e stanno eseguendo la danza festosa in onore della dea (figura 210). L'*exomis* poi, ossia quella forma di *chiton* succinto che lasciava scoperta una metà del petto e che vedemmo appunto usata da quella classe di uomini il cui lavoro richiedeva libera l'azione della parte superiore del corpo, troviamo noi, come costume femminile, in quella bella statua del Vaticano, che è nota sotto il nome di Amazone saltatrice (Müller, *Denkmäler*, I, n° 138 *a*), e ancora sovente nelle statue di Artemide, e in pietre incise e monete portanti la figura di questa divinità. Un dipinto di vaso che abbiamo riprodotto nella sezione intorno alla danza (§ 57, fig. 310), ci fa invece conoscere il *chiton* lungo e semplice delle donne, che scende fino ai piedi; l'eccessiva lunghezza è accorciata un poco appena coll'esser desso alquanto tirato al di sopra della cintura. Quel dipinto rappresenta garzoni e donzelle che intrecciano danze, i primi vestiti di corti *chiton*, di lunghi le seconde.

Fig. 210.

Da quest'ultima forma del lungo *chiton* femminile è derivato il doppio *chiton*: constava d'un tessuto di forma oblunga, molto largo e molto lungo, che, come il suddescritto dorico *chiton* degli uomini, si lasciava aperto da una parte. Siccome quest'abito era alto forse come una volta e mezza il corpo umano, così solevasi rimboccare la parte eccedente dal collo in giù sul petto e sul dorso. Il margine superiore del *chiton*, formato appunto dalla rimboccatura (fig. 211), girava intorno al collo; i due capi erano allacciati sopra una spalla e così da questa parte il fianco restava nudo e scoperto: dall'altra parte invece il lembo era pure fissato mediante un fermaglio sulla spalla, ma il braccio passava per l'imboccatura formata dai due punti del lembo stesso giunti sulla spalla e da quel tratto del lembo che era tra i due punti annodati.

Fig. 211.

Fatto nello stessissimo modo era il *chiton* semiaperto, ossia quello che dal lato aperto era cucito dalla cintura, circa, fino al lembo inferiore. La statuetta in bronzo che riproduciamo nella fig. 212, indica la cosa colla massima evidenza. È una fanciulla in atto di aggiustarsi sulla spalla sinistra il *chiton* semiaperto già annodato sulla spalla destra per mezzo di un fermaglio, e l'illustrazione mostra chiaramente che tutto il *chiton*, colla rimboccatura, è fatto di un solo pezzo.

Fig. 212.

Accanto a questo *chiton* tutto aperto o semiaperto incontriamo il doppio *chiton* chiuso, che ondeggiante scende fino alla punta dei piedi (χιτὼν ποδήρης). È un abito d'una lunghezza molto maggiore di quella del corpo e chiuso da tutte due le parti per modo che chi l'indossava vi stava dentro come in un cilindro. Come nel *chiton* della seconda forma anche qui era rimboccata all'infuori la parte superiore eccedente. Si tiravan su il margine superiore formato dalla rimboccatura fino all'altezza delle spalle, annodavan mediante aghetti la parte anteriore colla posteriore prima sulla spalla sinistra poi sulla destra, e facevan quindi passare le braccia per le due imboccature risultanti. Questo *chiton* lunghissimo e a lungo strascico era stretto intorno ai lombi da una cintura (ζώνιον, στρόφιον), e di tanto tirato in su e ripiegato al di sopra di questa, quanto bastasse perchè non fossero visibili che le punte dei piedi. Superiormente alla cintura era disposto a rigonfi (κόλπος) e pieghe pittoresche più o meno lunghe a norma della lunghezza dell'abito stesso. I Greci chiamavano probabilmente διπλοΐς e ἀμπεχόνιον quella rimboccatura del *chiton*, che noi vedremo poi diventare una parte staccata e a sè del vestimento. — Per dare una chiara imagine del leggiadrissimo aggiustamento di questo doppio *chiton* chiuso, abbiamo scelto due monumenti dell'epoca fiorente della plastica greca. Nella fig. 213 noi vediamo una figura femminile (la grandezza originale è di 10 pollici), mutilata pur troppo delle braccia e dei piedi, in atto di rapidissima corsa. Lo

Fig. 213.

sguardo è sollevato al cielo con espressione di preghiera, come se essa invocasse l'aiuto degli dei contro una fiera che l'insegue, e che già colle sue zampe afferra l'abito svolazzante (1). Quanta grazia in questa figura! e con quanta leggiadria il *chiton* ricco di pieghe e la *diplois*, che qui scende fino a coprire la cintura, non seguono i movimenti del corpo, e con quanto fino sentimento non ha saputo l'artista mitigare la violenza nei movimenti della fanciulla con una certa tranquillità nella piegheggiatura!

Dopo questa consideriamo una di quelle sublimi figure di vergini (fig. 214), che sopportano il tetto dell'atrio meridionale dell'Erettêo (cfr. fig. 38). La fanciulla canefora, imagine della vergine attica, sostiene in tranquillo e dignitoso atteggiamento il leggiadro cornicione. Il κόλπος si rigonfia in pieghe disposte in graziosa simmetria al di sopra della cintura, e la *diploide* cade, leggergermente mossa, sul petto. E anche qui con quanto giusto sentimento della bellezza l'artista abbia saputo alla figura, che pel suo carattere architettonico richiedeva la massima tranquillità nel portamento e nell'abito, ispirare pur sempre vita e movimento, ce lo dice la gamba sinistra leggermente piegata e la varietà che ne risulta nella dritta piegheggiatura del *chiton*; ce lo dice la *diploide* gentilmente panneggiata sulla parte superiore del corpo fino al *colpos*.

fig. 214.

Le variazioni principali che la moda apportò nella forma del *chiton* furono dipendenti dalla diversa maniera di aggiustare alla persona il *diploïdion*, il quale a volte non cadeva che fin sotto al petto, a volte invece scendeva fino alle anche; e similmente a volte era allacciato su ciascuna spalla per mezzo di un aghetto, a volte invece l'orlo anteriore e l'orlo posteriore erano riuniti al di sopra delle braccia fino ai gomiti, e annodati di tratto in tratto con bottoni o fermagli per modo che tra i bottoni stessi traluceva il nudo braccio, e così il *chiton* senza maniche assumeva l'aspetto d'un *chiton* con maniche (fig. 219). — Col completo distacco del *diploïdion* dal vero e proprio *chiton* si formò una elegante sopravveste che si portava sopra il *chiton* e sopra la cintura che stringeva quest'ultimo, ma che nella sua forma riusciva una copia fedele del vero *diploïdion*. È questa sopravveste che i Greci probabilmente designavano col nome di ἀμπεχόνιον. La moda sottopose anche questa parte del vestito a diverse trasformazioni, in quanto che ora la volle chiusa ai fianchi, così da farla assomigliare a una giacchetta, ora invece la lasciò aperta ai due lati e la prolungò anche sovente dinanzi e di dietro fino a tutta la lunghezza del *chiton* (fig. 215). Perchè l'*ampechonion* potesse scendere tanto basso colle sue code era necessario naturalmente che fosse almeno tre volte lungo quanto largo. — I monumenti figurati ci offrono talvolta, oltre alle descritte due foggie di sottovesti femminili, un secondo e più corto *chiton* portato dalle donne sopra quel *chiton* che scende fino a terra, χιτὼν ποδήρης. Sarebbe un oltrepassare i limiti che ci siamo imposti, se volessimo più particolarmente passare in rivista tutte quelle variazioni nel costume della donna, che la moda ha evocato e i monumenti ci manifestano. Lo studio, singolarmente, e il confronto delle pitture dei vasi, che in generale riproducono i costumi e le foggie della vita comune più fedelmente che non facciano le figure più ideali delle opere della plastica, dà per risultato una gran varietà di vestimenti, i quali però possono essere ricondotti, almeno nella maggior parte dei casi, a quelle due descritte forme fondamentali di sottovesti femminili. »

Fig. 215.

(*Continua*). C. F. B.

(1) Sulla parte posteriore dell'abito svolazzante è chiara la traccia della poderosa zampa d'una fiera; per questa ragione noi abbiamo adottato la spiegazione di alcuni archeologi quale l'abbiamo data nel testo. Altri vogliono vedere nella statuetta una baccante che agita il tirso; ma anche tacendo d'altre ragioni, il decente vestimento col doppio *chiton* ricoprente tutto il corpo, e la mancanza di pampini ad ornamento del capo sono in diretta contraddizione col carattere orgiastico di una baccante.

PUBBLICHE ESPOSIZIONI

DI BELLE ARTI

DECIMA ESPOSIZIONE DELLA SOCIETÀ PROMOTRICE

DI NAPOLI

Abbiamo innanzi 263 lavori d'arte che non è nostra intenzione esaminare uno per uno. Sarebbe opera lunga e noiosa — sistema di altri tempi, quando la critica navigava nel vuoto e si fermava alla scorza. — Faremo qualche considerazione generale, e forse tornerà più utile.

Coloro che ricordano con quanto ardore vennero iniziate le prime mostre della *Promotrice* di Napoli troveranno una differenza rilevante, paragonandole all'attuale. Sembra che ogni anno vada scemando il numero dei maggiori esponenti, la mole dei dipinti, l'importanza del soggetto. Il pubblico traeva in folla ad ammirare il *Tasso* del Morelli; gli *Odi Vecchi* e *Giovani Amori* dell'Altamura; *Dopo il Diluvio* del Palizzi, ed altri fra i più importanti dipinti che vennero eseguiti in dieci anni. Oggi i più notevoli lavori non solo dei capo-fila ma sì bene della gioventù più forte sono destinati per le grandi mostre italiane e internazionali; alla *Promotrice* si mandano i briccioli dello studio, tanto per fare atto di presenza.

Non ci lamentiamo di questo. La *Promotrice* non ha più la stessa obiettiva di dieci anni fa: oggi mira a tutt'altro. Per lo passato si voleva combattere una scuola sostenuta da forti campioni: bisognava scendere sul terreno con tutte le forze. Oggi il nemico è in fuga: bastano poche sentinelle avanzate per mostrare che non si dorme. Coloro che furono gl'iniziatori di questo movimento artistico se ne stanno dietro le quinte, ma la loro influenza è manifesta in tutte le opere d'arte esposte dalla gioventù. Un tale era sorpreso di non trovare dipinti del Morelli e del Palizzi; noi li vedevamo invece dapertutto.

In realtà oggi l'Esposizione della *Promotrice* non dà la misura di tutta la forza artistica della scuola napoletana. Chi volesse dai quadri esposti dedurre l'estensione della scuola e formarsene un criterio concreto cadrebbe in gravissimo errore. L'attuale mostra a quella vece ci dà l'idea esattissima dell'indirizzo sul quale si cammina, della meta che si vuol raggiungere, dei mezzi impiegati per cogliere l'ideale che si vagheggia.

Esaminiamo questo indirizzo.

Basta gettare un solo sguardo per le pareti dell'Esposizione per accorgervi che la preoccupazione generale si fissa sul mondo esteriore dell'arte: sull'elemento tecnico. Evidentemente siamo in un periodo di ricerca. È chiaro che gli artisti napoletani dopo avere compiuta tutta una rivoluzione nella scuola del colore, dopo aver spezzati tutti i nodi che infrenavano il pensiero in una cerchia dogmatica e convenzionale, mirino finalmente a conquistare orizzonti più vasti, ove l'arte forse non era ancor giunta; cammini inesplorati ove nessuno aveva messo il piede tranne qualche solitario ingegno il quale probabilmente non ne ebbe neppure coscienza.

Non basta che il colore sia *vero*: esso deve avere la sua parola, la sua eloquenza; deve farvi ridere, piangere, odiare, amare; deve produrre pietà, sorpresa; deve infondere orgoglio, disprezzo. Ecco in che consiste il segreto dell'arte contemporanea qual s'incomincia a intravedere nelle Esposizioni di questi ultimi anni. In altri termini: il colore, anche improntato dal vero, può restar semplice *pittura*, quando non è animato da un sentimento ben definito, che ha fortemente scosso l'immaginazione dell'artista, fino a raggiungere tutto il valore di una vera produzione d'arte.

Dopo venti anni di lotta, dopo aver fondata una scuola presa a guida da tutti gli artisti moderni, i napoletani sono nuovamente in un periodo di ricerca. Questo si chiama energia, entusiasmo, vita, e noi ce ne rallegriamo vivamente. Chi è stanco si ferma. Chi ha vigore cammina.

Notiamo un altro progresso.

Abbiamo detto che si ha lo sguardo fisso all'elemento tecnico dell'arte, alla sua esteriorità. Questo è vero: avviene sempre così nei periodi di formazione. È naturale allorchè si ha innanzi un grande scopo, cercare i mezzi migliori per raggiungerlo con efficacia, e studiar questi e approfondirli con calma ed ostinazione. Osservate bene tutti i dipinti dell'attuale Esposizione: troverete innanzi tutto la preoccupazione dei *colori*; una tendenza a serrare sempre più il *disegno* e dare un carattere ben determinato alle più insignificanti figure del *soggetto* onde nulla formi riempitura; una volontà spiccata nel cercare l'equilibrio della composizione in una *linea*, la quale non sia arbitraria o convenzionale, ma armonica col soggetto che si vuol rappresentare e che al pari del colorito, abbia la sua parola e la sua eloquenza. Questi sono i tre punti principali a cui si mira oggi. Quando sarà giunto il momento, tutti gli sforzi si concentreranno sulla ricerca del *soggetto*, che ora è alquanto trascurato. Tutto in una volta non è possibile.

Questi momenti di preparazione, lo ripetiamo, non sono nuovi; ma in altri tempi ebbero un accento fiacco, languido, incerto. Gli *studi* degli artisti restavano nelle loro cartiere; nessuno avrebbe usato esporli, niuno avrebbe voluto pagarli convenientemente.

Oggi uno *studio* si fa con serietà e ardore: l'artista si appassiona del suo piccolo concetto, va a riscontrarlo cento volte dal vero, lo schizza in mille modi. A poco a poco l'idea s'ingigantisce, diviene fantasma, prende forma artistica. Avete così una produzione d'arte nel vero senso della parola, che può esporsi con orgoglio, che trova avidi compratori, che appaga il pubblico e prepara un avvenire pieno di grandi speranze.

Ma non è tutt'oro quello che luce! — Ne conveniamo; ma non ci sorprende. Nell'esaminare una mostra di quadri bisogna guardarne l'insieme, coglierne il criterio generale che domina al di sopra delle stonature, delle ostinazioni, delle avventatezze, degli sviamenti. Se volessimo aguzzare la penna non mancherebbe materia per un critico di cattivo umore. Qualche professore, per esempio, ha esposto con molta leggerezza, in altri si scorge più l'avidità del guadagno che la dignità del concorrere. In certi giovani vi è, diremo quasi, troppa arroganza: a furia di sbrigliarsi si cade sovente nell'iperbolico. Vi è talvolta troppo disprezzo dei principii fondamentali dell'arte, che furono e saranno di tutti i tempi, di tutte le scuole, che non vennero mai obliati da tutti gli artisti di qualche merito. I giovani particolarmente debbono andar cauti nell'oltrepassare certi limiti, oltre i quali si può cadere facilmente nell'esagerazione, quando non si ha la guida di ostinati studii, di più lunga esperienza.

Tutto questo però non cangia punto nè poco il carattere generale dell'attuale mostra artistica, chè a considerarla dal nostro punto di vista resta sempre tale quale l'abbiamo esposta: vale a dire, una esatta espressione della via sopra cui cammina la scuola napoletana. E non è poca cosa: massime quando l'indirizzo accenna ad un progresso reale, il quale non tarderà a produrre rigogliosi frutti. Da molti anni andiamo preconizzando questo risveglio della scuola napoletana, la quale non solo non ha smentito i nostri lieti pronostici, ma ogni giorno si spinge innanzi sopra una via su cui raccoglierà certamente risultati stupendi e inattesi.

Teodoro Pateras.

ESPOSIZIONE TRIESTINA

Un'Associazione privata di mecenati delle Arti belle da cinque anni, richiamate in vita le mostre annuali, intende a tenerne desto il loro culto in questo estremo lembo di terra italiana; e comechè molto v'abbia a ridire sul come, con grato animo ne accettiamo il buon volere e lo scopo. Ad essere davvero proficue codeste esposizioni dovrebbero rifare la storia dell'arte, dalle sue purissime antiche fonti, giù venendo fino ai nostri tempi, in cui, se ne togli ben pochi, i sacerdoti della scuola storica e gli interpreti dei grandi concetti sembrano aver disertato i campi gloriosi, ben paghi a riprodurre, e non sempre con dotto pennello, il paesaggio, ed il quadro di genere. La produzione abbondante non è sempre ricchezza in arte, ed il confessare una certa nostra povertà non sia cagion di sconforto per questa terra, feconda sempre di genii, ma pungolo a progredire ed argomento a farci degni delle avite ricchezze.

Chi volesse da questa mostra triestina trarre un giudizio sulle attuali condizioni della pittura e della scultura, correrebbe pericolo di errare: la Esposizione mondiale viennese ha raccolto il buono ed il meglio, a noi le spigolature. Però il campo è vasto, e tra molti frutti immaturi od insipidi ve n'ha di saporitissimi ed eccellenti. Incomincio adunque la mia rassegna a salti, chè a voler par-

titamente discorrere di 179 numeri di questa prima mostra, sarebbe cosa ingrata per me, nulla proficua per l'arte, spiacente a molti che al volo hanno fiacche le ali.

Due tele che fra le altre giganteggiano per mole, nell'arte per concetto e nel catalogo per prezzo, attirano gli sguardi e la meditazione dell'osservatore e del critico.

La prima, di Diaz, è il più bel quadro dell'Esposizione per concetto e per esecuzione. *Le ultime lagrime*; ecco il soggetto felicemente incarnato in cinque figure muliebri seminude, che, raggruppate con arditissima disposizione, si librano a volo verso il cielo. I loro volti sovranamente belli ci recano l'impronta del dolore in cinque diverse gradazioni; essi inspirano quella santa voluttà della mestizia, che fa bello di soavissima pietà il ciglio socchiuso, dove s'imperla, quasi goccia di rugiada sul calice di mesta viola, una tremola lagrima. Correttissimo il disegno, grandioso ed elegante lo stile, le pose ed il gruppo naturalissime e semplici le prime, con sovrana maestria condotto il secondo, le figure svelte, leggiere, eteree, comechè di proporzioni al disopra del naturale, l'incarnato delicatamente colorito ed ombreggiato, parsimonia ed energia di tavolozza, tratto risoluto e sicuro. Dall'insieme emana un'aura di schietta poesia, onde sono improntate le opere del genio. Per me questo quadro vale tutta insieme l'Esposizione; è la sublime epopea del dolore santificato dalla pietà.

L'altra tela gigante di mole e di concetto, ma di merito impari è *La distruzione di Babilonia* del Klement di Praga. L'argomento è addirittura un poema ed offre contrasti di grandi risorse a chi se ne sapesse valere. Da una parte l'orgia e gli osceni abbracciamenti di re Baldassarre, che stretta al fianco una schiava quasi nuda, e con in alto il bicchiere, sotto un padiglione di serica stoffa trapunta d'oro, in mezzo a convitati ebbri essi pure, calpesta il corpo fradicio d'un cortigiano; mentre a piedi della scalea del padiglione vi ha un arpista ed un flautista, ed uno cui una concubina presenta delle frutta; in una parola tutto il lusso e la magnificenza babilonese. A terra giacciono rovesciati i vasi involati a Gerusalemme, pugnali dall'else gemmate, elmi lucenti, e ricchi cinti e guaine. Dall'altra parte da un lembo della ricca cortina le fiamme edaci della superba città miste al fumo gittano una sinistra luce sulla scena dove gavazza la corte lasciva. Questo concetto grandioso però non ha trovato nel Klement forze pari all'ardimento del suo pensiero. C'è tale una confusione di accessori nel suo dipinto, e la potenza della matita e del pennello ha fatto difetto all'artista. Peccato davvero!

Del Saltini di Firenze si ammirano due quadretti bellissimi: *Le gioie di casa, Graziella ed il suo amico*. Nel primo ei ci presenta una cucina di contadini romani, dove una madre tiene sulle ginocchia un bambino, cui mostra due ciliegie, verso cui questi allunga ansioso le mani e d'accanto una donna contenta di assistere a quella scena d'innocente gioia domestica. Quadro ottimamente disegnato, con bell'effetto di luce, che entra da una finestra e dà purezza e risalto ai colori. Nel secondo, anche una cucina, v'ha una giovanetta d'un tipo romano ben marcato e capriccioso, che chiama a sè il piccolo augellino, fuggito di gabbia, e che a lei viene a becco aperto con segni manifesti di affettuoso istinto. Tutto è vero e soprendente.

Altro quadro di genere, egregio lavoro per esecuzione diligentissima, è: *La pipa del babbo* del fiorentino Ciaranfi. È un romano che si diletta a prestar la sua pipa alla figliuola, che emettendo una boccata di fumo, fa mille versacci graziosi graziosi, ed il padre contento come una pasqua.

Questi tre sono i migliori quadri di genere esposti nella prima serie al Civico Museo Revoltello, ammirando i quali, se da un canto siam costretti a congratularcene coi fortunati autori, non possiamo a meno di non deplorare, come tanto tesoro di esecuzione sia sprecato in argomenti sì frivoli, oggi che le arti vorrebbero rialzarsi a più nobile meta ed alla loro vera destinazione.

V'ha *Una congiura* del pittore romano Faustini, che ci presenta quattro personaggi raccolti attorno ad un tavolo, su cui i dadi gittati hanno deciso cui spetti compier l'opera, la quale, a giudicarne dall'espressione nobilmente fiera e risoluta de' congiurati, debb'esser nobile, qualunque ella sia. Non son necessari commenti, perchè lo spettatore s'accorga quale fra essi sia stato l'eletto dalla sorte. Vi è molta vita, molta precisione tecnica, studio accurato di disegno, di posa, di tavolozza.

Di Augusto Gerasch è il quadro che ci presenta *Luigi XIV che ricusa le ricchezze del Cardinal Mazzarino*, steso sul letto di morte. Per me è anche questo un quadro di genere, che prese a pretesto un episodio storico non bene accertato, e che ha d'uopo del cartello perchè si sappia propriamente indovinare gli eroi. Il concetto poi, oltrechè meschino è troppo volgarmente espresso sulla tela con quegli scrigni ricolmi d'oro, cui il supposto cardinale addita al re, che fa cenno di rifiutare. Però l'esecuzione è buona ne' suoi particolari.

Il corpo di guardia di Münster accenna nello Springer perfetta conoscenza prospettiva, e riproduce con molta esattezza le bellezze architettoniche di quel famoso edificio.

Imitatore della maniera di Orazio Vernet, sebbene molto dal suo tipo lontano, il Bozza di Roma dipinse *Una carovana in viaggio*. Una lunga fila di cammelli montati da arabi dai cappucci di mussolina o di seta azzurra, dalle vesti color porpora ed oro, dalle variopinte pezzuole, con giuochi di caldissima luce ed attraverso un velo di sabbia che si solleva, ci danno un bellissimo quadro, sebbene non molto finito, degli arabi costumi.

Due graziose tele del Sassi di Firenze intitolate: *Scene pompeiane*, ci ricordano i tipi della distrutta città in due giovinette, delle quali una recasi alla fontana, l'altra esce di casa con un canestrino di fiori; e fra esse un leggiadro puttino in sulla punta dei piedi per ispecchiarsi nell'acqua che zampilla. Concettino grazioso e con molto brio eseguito.

Un *Idillio* del Faustini è una vera bizzarria artistica, che riproduce pure una scena della vita pompeiana, una scena amorosa, che punto non interessa, ammenochè non si voglia ammettere l'arte per l'arte.

Il lavoro ed il riposo è un'antitesi espressa con eleganza di disegno e delicatezza di tocco e di colorito dal Benza di Firenze in due quadretti di genere di qualche pregio.

È uno sgorbio invero, un sudiciume artistico di Villenich di Parigi, comechè premiato con medaglia d'oro a Lione, il quadro raffigurante *Il ritorno della flotta austriaca da Lissa*. Infelice composizione, pessima esecuzione, l'acqua morta e punto trasparente.

All'incontro lodatissimo per pensiero e per composizione, per sapiente economia di disegno, è il quadro del nostro Giuseppe Gattini, che tratta con somma bravura il genere grandioso, lo storico. Ov'egli avesse la tavolozza pari alla matita certo meriterebbe un posto davvero eminente fra i pittori contemporanei. La tela rappresenta: *I greci che respingono i turchi da Sfakia*.

Gli animali esposti son pochi e non reggono al confronto di quelli esposti altre volte dal Palizzi, che in questo genere s'acquistò bella fama.

Si osservano delle eccellenti mezze figure, fra cui poniamo: *Il templario* del parmense Lasagna; *Mi prometti d'esser buono?* del Toming di Trieste, una gentile testa di donna, che par realmente ti faccia questa domanda, sporgendo dalle cortine damascate del padiglione, ed agitando il dito.

Del Crevatin, pure triestino, è un ritratto molto rassomigliante e diligente negli accessorii.

Non mi sembrano degne di menzione nemmeno altre meschinissime tele, molte delle quali sembrano esposte solo a far fede di piena decadenza e di pessimo gusto.

Ed ora tocchiamo del paesaggio, che è il forte dell'arte alemanna.

La *Mattina* di Chelmoschi di Monaco è d'una ammirabile esecuzione, d'un tocco sicuro, d'una verità meravigliosa, e per chi nelle arti ricerca assolutamente gli *effetti* è di un pregio incontestabile. Il quadro abbisogna però d'esser lumeggiato da una luce assai forte.

W. C. Hakken di Aja espose: *Sotto gli alberi*. È una pagina della natura morta letta le mille volte, ma che un colorito smagliante ed una grande verità, congiunti a perfezione di linee e di disegno, rendono molto pregevole.

Ed eccoci innanzi ad una fila di boschi, tutti ben fatti, con stupendo frondeggio, con effetti vari di luce, quali dipinti con cupa tavolozza, quali con vaga e simpatica. Tali sono quelli verdeggianti di puro smeraldo del milanese Gorra; quelli ritratti dalle cupe selve dell'Austria dal Holzer, ed altri del Denz di Weimar.

Notevoli per effetti di luce sono i dipinti del Nani di Venezia, i due quadri cioè: *Il cortile* ed *Il ritorno dal mercato*.

Ammiransi pure magnifiche vedute lacustri, come il *Lago di Hami* di Heinel ed un *Motivo del Tirolo*, ne' quali forse il frondeggio è trascurato e convenzionale; il *Lago d'Oggiono* del Calvi, una *Riva del Lago Maggiore* del Borromeo, veramente bella ed artisticamente eseguita. E poi le *Rive dell'Adda* del Ferrari, stupendo paesaggio, ed il *Tramonto nel Litorale* del Rieger, ed *Una via di Pompei* del Mancini di Napoli, quadro che sente di molta fretta, sebbene assai ben disegnato.

Tralascio in questa rapidissima rassegna altre tele di simil genere, che non francano nemmeno la spesa d'una fuggevole menzione, e dirò poche parole sulle pochissime opere di scultura, la quale in questa mostra è scarsamente e non molto decorosamente rappresentata.

La vergogna e *La prima visita* sono due cosettine che fanno bene sperare del giovane scultore Barcaglia di Milano. La prima una fanciulla seminuda graziosa tanto, che spogliandosi teme qualche occhio indiscreto che la sorprenda in quello stato, e quasi per istinto rattiene con una mano il lembo della camicia che sta per caderle ai piedi, mentre coll'altra tenta nascondere il seno ritondetto. È, se vuolsi, una imitazione della *Pudicizia* del Minirini di Venezia, che dovunque fu ammirata, perchè piena di verità e di poesia. L'altra ha un concetto tirato un po' pe' capelli. È altra fanciulla che s'inchina a porgere un zuccherino, accompagnato da gentile sorriso, ad un cagnolino ritto sulle zampe posteriori. Ad ogni modo il fare del giovane scultore è distinto e promette bene.

Del *Putto con gambero*, della *Leda col cigno* del Crof di Milano, condanno la futilità del concetto, se anche l'esecuzione ne fosse pregevole.

Del triestino scultore Schiff è un ritratto del nostro storiografo dott. Kandler, assai rassomigliante e ben riescito.

Un bozzetto complessivo ed il modello della statua in gesso, che rappresenta la *Risurrezione* pel monumento Rurrier destinato al nostro cimitero, sono l'opera meglio pensata e più artistica che l'arte scultoria quivi ci presenti. Ecco il concetto semplice, ma efficace. È una bella figura di donna che uscita da un'arca scoperchiata, si libra per l'aere, stringendo sul petto una croce. Libero il movimento, leggiera la posa, serena l'espressione del volto, parco il panneggiamento, sotto cui si disegnano severamente le forme del corpo.

E con ciò finisce la prima serie di questa Esposizione, che sarà ripresa con nuove opere, dalla quale speriamo poter trarre migliori conforti e migliori speranze per un indirizzo più deciso e per un più razionale progresso in queste arti, cui non mancarono mai interpreti e genii.

Trieste, giugno 1873.

M. Bruno.

CRONACA

NOTIZIE VARIE

Roma. — *Grande Galleria, progetto Linari.* — È uscita alla luce la relazione del progetto dell'architetto ing. Linari per una grandiosa *Galleria*, da servire qual luogo di ritrovo in cui i cittadini possano convenire in qualsivoglia stagione e dove, in ricchi ed eleganti magazzini, si trovino merci d'ogni sorta, secondo l'uso delle principali città d'Europa.

L'autore dice d'aver trovato nel centro principale del Corso i punti nei quali la sua *galleria* soddisferebbe pienamente alle esigenze della cittadinanza e della vita sociale del nostro secolo.

E la sua *galleria* avrebbe il suo ingresso principale in piazza Colonna, nella quale, di fronte alla Posta, sorgerebbe la facciata monumentale della navata maggiore o salone principale, sulla linea d'allargamento del Corso, già studiata e determinata nel piano regolatore; da questa parte dirigerebbesi alla piazza della Stamperia, sulla quale avrebbe un altro maestoso ingresso con portici, ove potrebbero aver passaggio le carrozze; un altro sulla piazza Poli, e l'altro sulla piazza dei Crociferi, a poca distanza dalla nuova piazza di Trevi.

La *galleria* verrebbe così a procurare importanti sfoghi verso le piazze di S. Claudio, S. Silvestro e verso piazza di Spagna.

L'edificio verrebbe ad occupare l'area di metri quadrati 15466 12, dei quali, dentro al suo perimetro, m. q. 7628 60 pel pubblico passeggio. Comprenderebbe 156 botteghe al piano terreno ed altrettanti mezzanini; 20 vasti quartieri al 1° piano, altrettanti al 2° e 3°, e 22 appartamenti al 4° piano.

Una delle prerogative che distinguerebbe questo dagli altri edificii di tal genere, è che per essere isolato, tanto le botteghe come gli appartamenti sarebbero ventilati e illuminati al pari delle ordinarie abitazioni.

L'architetto nella sua relazione scende ad un'infinità di particolari che noi per brevità tralasciamo.

Abbiamo dato un cenno con la descrizione generale dell'edificio per darne un'idea ai nostri lettori, associandoci al plauso del pubblico accorso nelle Aule Capitoline ad esaminare i disegni, i prospetti e le piante, che giudicando dell'importanza e bellezza del lavoro, ricevette nell'osservare quel maestoso edificio una impressione favorevolissima per la decorazione tanto interna che esterna tutta in armonia coll'arte tradizionale della classica città.

L'autore dice che è da circa due anni che lavora su questo suo grandioso progetto che rese di pubblica ragione fino dal 6 agosto 1872, e chiude la sua relazione con una riflessione che trascriviamo perchè ci sembra la più importante.

Fare dei progetti non è malagevole cosa; trovare il modo di metterli in esecuzione non è da tutti. Ora il valente architetto dice:

« Tutto ciò esposto intorno al mio progetto, giovami sperare che cotesto onorevole Consiglio comunale vorrà, con definitiva sua deliberazione, confermare quell'approvazione che da cotesti ufficii municipali e dal pubblico fu già pronunziata sull'utilità e sull'attuabilità della progettata *galleria*; e tanto più lo spero, inquantochè si tratta di un progetto che, a seconda delle proposte amministrative che lo accompagnano, può essere attuato dall'iniziativa e dai capitali di una fra le più solide Società italiane di imprese e costruzioni; di un pro-

gètto infine la cui esecuzione *non graverebbe sull'erario comunale che per un concorso ben lieve* in confronto delle ingenti somme che occorrono per tradurlo in atto. »

Firenze. — Il piedestallo destinato ad accogliere il David di Michelangiolo, nel locale dell'Accademia delle Belle Arti, è quasi compiuto, cosicchè nel mese di agosto sarà in grado di sostenere quel capolavoro.

— Un giornale della città ragionando giustamente sul modo col quale è tenuto il gruppo del Bandinelli, che sta sulla porta di palazzo Vecchio, vorrebbe che si pensasse un po' a restaurarlo. A noi sembra che oltre a questo si potrebbe pensare anche a veder se fosse possibile di removerlo per rendere un po' meno angusto il passaggio dalla Piazza della Signoria agli Uffizi, e poi anche per restituir l'antico aspetto alla gradinata del vecchio palazzo della Signoria. E in questo caso si potrebbe anche veder di risparmiare quelle migliaia di lire che occorrerebbero all'esecuzione di una copia del David quando fosse remosso l'originale e restituire così l'esterno di palazzo Vecchio alla condizione nella quale ritrovavasi nel secolo XV.

— In un'antica sala a volta, annessa alla villa Demidoff a San Donato, sono stati scoperti alcuni affreschi bellissimi e ben conservati che persona competente ha giudicato essere opera di Agnolo Gaddi. Cotesti affreschi decoravano, insieme ad altri, stati in gran parte perduti, il monastero di S. Donato in Polverosa che esisteva prima del 1000 e dal quale vennero da Firenze gli industriosissimi Padri Umiliati, che fecero preparar l'arte della lana e dettero a Firenze opere d'arte riputatissime e di grande utilità come il ponte alla Carraia e la chiesa d'Ognissanti.

(*Italia artistica*).

Milano. — *Esposizione permanente di Belle Arti, Via S. Primo*, 1. — Le sorti di questa solerte associazione volgono prospere assai stante le premurose cure di chi con vero amore dell'arte, e vigilissimo zelo la dirige — talchè ripetiamo con soddisfazione quanto ci si scrive, che difettano cioè piuttosto le opere, anzichè gli acquirenti. — Avviati rapporti efficacissimi coll'estero, questa Direzione fornisce agli artisti il mezzo di porre in circolazione le opere d'arte, promuovendone per tal guisa più facilmente la vendita. Invitando pertanto, a ciò autorizzati, gli artisti che tenessero opere disponibili a spedirli a quella Direzione facciamo plauso sincero ai successi che essa ha ottenuti, e a quelli non dubbi che nell'interesse dell'arte e degli artisti ella saprà incessantemente raccogliere. B.

— *Scritti d'Arte — pubblicazione postuma di Francesco dall'Ongaro — presso Ulrico Hoepli, di Milano.* — Di gran cuore richiamiamo l'attenzione degli artisti e degli amatori d'arte su questo libro uscito ora alla luce col mezzo dell'operoso e intelligente editore della *Guida d'arti e mestieri* tanto utile al progresso degli studi artistico-industriali di cui già tenne parola con schietta lode la nostra Rivista.

Non sono che pochi mesi fa, piangevamo amaramente la perdita del valoroso collaboratore ed amico nostro dilettissimo, ed ora nella stupenda biografia dettata col calore dell'affetto, e specchiata rettitudine di criterio dal valente Mongeri, posta innanzi alla raccolta degli scritti suoi, riviviamo con tanto interesse con lui, colla fervida vena scaturita così facile, così giusta dalla sua forbita penna. Terremo più esteso ragguaglio di questa pubblicazione sommamente utile ed opportuna che appare corredata da interessanti illustrazioni zilografiche dell'ultima Esposizione Nazionale di Milano nonchè da un ottimo e somigliante ritratto del caramente ricordato poeta.

B.

Vicenza. — L'illustre architetto Antonio Negrin Presidente della sezione Arti nell'Accademia Olimpica di Vicenza indirizzò nel teatro Olimpico il giorno dello Statuto nobilissime *parole ai figli del popolo*. Vennero queste stampate e noi leggendole abbiamo anche una volta plaudito ai degni intendimenti, al cuore ed all'intelletto dell'esimio scienziato ed artista.

TAVOLE

UN PALPITO VERSO IL PASSATO

Quadro di Cesare Maccari, *da Siena.*
Acquaforte di Celestino Turletti.

Un nome nuovo per queste pagine, raggiante e notissimo in mezzo agli artisti: Cesare Maccari. Un nome che non si pronunzia senza che balzi e sfolgori alla fantasia tutto un podcroso cantico di colore e di luce. Maestro il Mussini, Cesare Maccari entrò nei sacri paesi della pittura; poi trovò la sua via, e camminò dritto ai sognati orizzonti, — caldi orizzonti, stupende contemplazioni d'oro e di porpora, — le regioni di Ribera, di Velasquez, di Michelangelo da Caravaggio...

POST PRANDIUM STABIS

Acquaforte di Federico Pastoris, *da Asti.*

Otto anni ormai son passati da quel tempo, le cose nere successero alle cose ridenti, la danza dei sogni si cambiò in un freddo sfilare di lemuri; otto anni — e d'allora in poi quanto raggio di fantasia svanito, quante forze cadute — quale silenzio crescente, quale allargarsi di solitudine!

Ma d'allora in poi, nei giorni di tedio e nei giorni di malinconia, quante volte abbiamo ripensato quel nostro idillio del presbitero!... Intorno a noi, l'urto fastidioso del mondo; ma dentro l'anima, nella soave libertà delle rimembranze, un paesetto del Canavese, là sulla dritta linea della *Serra*; bianco, tranquillo, macchiato di piante; in mezzo al verde vivo degli orti a meriggio, e il verde fresco dei prati a tramontana; con la sua chiesuola a vestibolo e doppia scalea, col sagrato pien d'erba, e lì presso la casa del parroco; — il paesetto ideale, profumato di olezzi campagnuoli, la strofa di Praga:

O armonïosa quiete del villaggio,
Balsamo sospirato un anno intiero,
O pace della mia anima, e raggio
Del mio pensiero!

Furono quelli due mesi di benedizione, — due mesi sereni come il grande orizzonte che si scopre da quei colli, due mesi romiti come una pagina del Kempis. Il curato ci ospitava, un buon servo di Dio, mezzo alle cure di chiesa, mezzo alle faccende agricole. Noi s'era usciti poco innanzi dalle buie tristezze di una lunga malattia, e le abitudini semplici, primitive, ogni giorno le stesse, di quel prete onesto, si armonizzavano placidamente con l'avanzare della nostra convalescenza. L'aria balsamica, il verde, le stradicciuole silenziose, le ombrie dei castagneti, — quelle lontananze, quel cielo, quelle montagne, a poco a poco ristoravano la creta stanca; e quella casa modesta e quei vecchi arredi, quell'ambiente un po'sul grigio, così particolare alle stanze dei presbiteri e dei conventi, quei colloquii al desco, quelle sieste del pomeriggio, dolcissime in autunno, d'accanto al fuoco, mentre nel cortile andava scrosciando lenta lenta la pioggia e per il vicino frutteto correvano le nebbie; — tutto, a poco a poco, metteva goccie di refrigerio nel cuore anch'esso affralito . . . . .

. . . .

Gli è per questo che abbiam sempre voluto un po' di bene al Pastoris e alle opere sue, e che adesso, contemplando l'acquaforte da lui incisa con la maschia franchezza del colorista e con tanta intimità di sentimento, la nostalgia del passato ci abbranca, e qualcosa di bizzarro, che forse forse potrà chiamarsi commozione, ci scuote...

ARCHITETTURA BIELLESE

Quadro ed acquaforte di Ernesto Bertea, *da Torino.*

Chi fu l'architetto? .. Rimase ignoto, o per meglio dire la fecero da architetti il tempo, il cambiarsi dei padroni, lo stile del paese, la necessità, il buon capriccio, il caso. L'architetto questa volta fu il misterioso e proteiforme artista dei campi. E lavorò lentamente, liberamente, nella quiete profonda; lo inspirarono le brezze della montagna, i bisbigli gravi delle selve; — e riuscì pittoresco l'effetto finale, ed ora che un bel sole d'estate la colpisce, ora che è tutto fiorito il suo serto di rose, questa casupola sfida in allegria il più superbo palazzo.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente Avv. Luigi Rocca.

Torino, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3, e Lagrange, 7.

Cesare Maccari dis. *C. Turletti inc.*

UN PALPITO VERSO IL PASSATO

Calcog. ... overa

Federico Pastoris inv e inc — *C. Lovera imp*

POST PRANDIUM STABIS

Ernesto Bertea dip. e inc. *C. Lovera imp.*

ARCHITETTURA BIELLESE

L' ARTE IN ITALIA
RE SVR GET.

ARCHEOLOGIA ARTISTICA

DELLA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI PUBBLICI IN PADOVA

LETTERA AL CAV. PROF. CARLO FELICE BISCARRA.

Egregio amico,

Poichè vi piacque d'inserire nel vostro stupendo giornale, la riproduzione *silografica* di uno de'più eleganti, anzi, a meglio dire, dell'elegantissimo fra i monumenti architettonici di questa mia città natale, e poichè su quello, come su alcune pitture qui di recente scoperte, raccoglieste dalla valente penna del Caffi, giudizii ed osservazioni, spero non vi sarà discaro ch'io vi informi di quanto si fa ora da miei concittadini per conservare più che è possibile i resti della nostra passata grandezza artistica, non molti, per verità, ma a compenso elettissimi.

Quando ce ne stavamo sotto il *clementissimo paterno* regime, c'era qui, come in tutte le città capo-luogo del Veneto, una Commissione, così detta di Antichità e Belle Arti, che aveva il bel còmpito di aspettare che la Delegazione od il Municipio la interrogasse sul modo di risarcire questa o quell'opera d'arte, se di risarcimento avesse avuto bisogno.

Siccome fra i bernoccoli delle predette autorità costituite, non appariva il più sviluppato quello dell'amore alle cose d'arte, e siccome aveano di frequente la borsa legata dal troppo massaio Governo, così le domande alla Commissione venivano giù rare quanto la sincerità nei cortigiani; e bene spesso si risolvevano in fumo. E il fumo era rappresentato sempre da un Processo verbale di seduta in cui la povera Commissione dava i più savii consigli del mondo, sbracciandosi a raccomandare calorosamente che si operasse presto il ristauro di cui trattavasi, e che si desse fervida premura a procurarne altri urgentissimi.

Il Processo verbale, nella sua qualità di fumo, saliva e saliva sino agli alti scanni; e giunto colà, s'appisolava poi, per mesi e mesi, sotto il pesacarte di qualche dicastero, finchè, a sbarazzo del tavolino, si facea ridiscendere agli astri minori con tanto di *non si fa luogo,* e passava quindi tranquillo a miglior vita, colla formula sacramentale sul

tergo (estrema unzione di tanti affari) di, *visto, e passi agli atti*. In conclusione, la povera consultata od era costretta al silenzio, perchè senza iniziativa propria, o parlava col brillante effetto delle prediche di S. Giovanni nel deserto.

Malgrado ciò, le amministrazioni municipali d'allora, a furia di pazienti insistenze, riuscivano a riparar qualche grosso guaio in questo o quel monumento, ma sempre in troppo scarsa misura a quanto sarebbesi richiesto.

Quando noi Veneti, fortunatamente, entrammo a far parte della famiglia italiana, e i Comuni e le Provincie nostre ebbero quindi anch'esse facoltà di provveder da sole ai fatti loro, la nostra Deputazione Provinciale avvisò fosse opportuno dare nuovo assetto alla Commissione riferita, affinchè avesse azione prontamente efficace, cioè tale da poter riparare ai danni urgentissimi di un monumento pubblico senza dover attendere il tardo e spesso indarno invocato aiuto delle Autorità superiori. Conveniva dunque dotar questo corpo di un fondo annuo che servisse all'uopo; e su questa base fu proposto al Consiglio provinciale, che l'approvò, uno Statuto organico di cui qui v'accenno di volo i punti essenziali.

Venne fissato che tale corpo avesse a comporsi di undici membri effettivi, di cui il Sindaco dovesse essere il Presidente onorario, e il Direttore del Civico Museo, il Segretario. Gli altri verrebbero eletti dalla Deputazione provinciale, e durerebbero in carica tre anni. Sceglierebbero fra loro il Vice-Presidente, al quale poi spetterebbe la gerenza e la rappresentanza della Commissione.

Scopo di questa il provvedere, con tutti i mezzi di cui potesse disporre, perchè fossero riparati dai guasti presenti e preservati dai futuri, i monumenti d'arte e d'archeologia e i documenti importanti di pubblico diritto.

Sul bilancio provinciale le verrebbe assegnato annualmente un fondo di Lire 2000, affinchè con esso s'adoperasse a far eseguire nei capilavori d'arte le riparazioni che non ammettessero ritardo, *anticipando* (così testualmente) *le spese fino alla concorrenza dei proprii fondi disponibili nel momento in cui avviene la riparazione, salva la rifusione delle spese da parte del corpo morale a cui spetta il monumento ristaurato.* Se per caso le civanzassero denari, comprerebbe e farebbe trasportare nei Musei della Provincia, gli oggetti acquistati.

Organata così la Commissione fin dal novembre 1867, si fe' operosa nel gennaio 1868, cominciando dal porre ogni diligenza perchè prontemente si togliessero i danni portati dal tempo e dall'abbandono a qualche celebre monumento, od almeno venisse impedito il progredire di tali danni.

Sebbene il fondo assegnato non fosse lauto, pure si riuscì a far qualche cosa di utile. Più d'un corpo morale fu condotto ad aver maggior cura de' cimelii affidatigli; alcune opere d'arte pregevoli vennero tolte a negligenti custodi e collocate in siti più degni; altre ebbero ristauro ravvivatore senza perdere originalità, non però rinnovatore mai, chè in fatto di monumenti bisogna sempre aver di mira le savie parole premesse dal celebre Du-Caumont al Bullettino del Comitato delle Arti in Francia — *En fait de monuments delabrés* (dice egli) *il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer que embellir; en aucun cas, il ne faut supprimer.*

La mia lettera vestirebbe le amene forme d'un inventario, se qui vi narrassi, per filo e per segno, quanto fece la Commissione nei cinque anni e mezzo dacchè fu istituita; non metto così grossa gabella sulla vostra gentile pazienza, e quindi mi limito a toccarvi alla sfuggita i fatti più rilevanti.

S'ottenne che alla abbandonata chiesetta di san Michele, ove stanno buoni affreschi condotti nel 1398 da un Iacopo da Verona, che è forse il celebre Iacopo Avanzi, fossero portati radicali ristauri, i quali valessero a preservare da ulteriori deperimenti quelle pitture. Ed era tempo, perchè il tetto minacciava rovina, mancava il pavimento, stavano senza riparo di sorte le finestre, sicchè le intemperie menavano dissolvente ridda entro al piccolo sacello.

Soppressa nel 68 la bella chiesa medioevale di S. Giovanni di Verdara, e destinata (quasi non ci fossero altri locali all'uopo) a magazzino delle sussistenze militari, la Commissione s'adoperò a metterne in sicuro i dipinti d'altare, fra i quali un Tiepolo insigne, e a salvare i depositi sepolcrali, quasi tutti d'alto pregio o per le ossa illustri che racchiudevano, o per le belle ornature di cui erano fregiati, collocando i primi nel patrio museo, i secondi in uno dei chiostri della Basilica antoniana.

Nella chiesetta dell'Annunciata, ove Giotto lasciò tante prove del colossale suo ingegno, molti pezzi di intonaco si mostravano rigonfi, quindi vicini a cadere. Ma la Commissione non potea che lamentare tanta sventura, mancandole modo a ripararla, perchè quella chiesetta era possesso di privata famiglia. Volle però fortuna che il Municipio, per un certo tempo (oh! perchè così breve!), potesse disporre del meraviglioso monumento. Non tardò allora la Commissione, secondata energicamente dai preposti della città, a chiamare il cav. Botti da Pisa, affinchè col lodato suo metodo impedisse l'imminente sfacelo delle parti pericolanti. E il Botti venne, e condusse l'opera da suo pari.

Al Botti stesso venne, in seguito, affidato dalla Commissione il risarcimento dei freschi rinomatissimi del Mantegna, nella Capella degli Eremitani, i quali manifestavano in molti siti gli stessi guai

degli ora ricordati di Giotto. Alla risaldatura degli intonaci sollevati, il Botti aggiunse colà un accurato rinettamento generale delle pareti frescate, reso necessario dalla polvere e dalle muffe da cui erano coperte.

Voi che conoscete bene i capilavori artistici di Padova, non vi maraviglierete di certo se le maggiori sollecitudini della Commissione fossero rivolte ai dipinti in fresco. Questi formano il più prezioso tesoro d'arte della città, ed è tesoro di gran valore davvero, sì rispetto a numero che a sceltezza.

Porterei, per servirmi d'una vecchia frase da seminario,. vasi a Samo e nottole ad Atene, se mi facessi a provarvi ciò. Chi meglio di voi, abile artista e delle cose d'arte espertissimo conoscitore, apprezza la potenza d'intelletto e di mano che spicca da quelle nostre pareti su cui lavorarono lunghi anni e Giotto, e il Guariento, e l'Altichieri, e l'Avanzi, e il Mantegna, e finalmente, Tiziano!

Gran peccato che questo genere di pittura, ad ogni altro sì prevalente ed il solo monumentale, sia di tutti il meno conservabile, se avvenga (ed avviene troppo spesso) che l'intonaco si faccia spugnoso per umidità, o, per la stessa causa, si rigonfii staccandosi dall'arricciato! Fino a pochi anni sono, se accadeva codesto guaio in un fresco, si considerava irremissibilmente perduto; perchè il ripiego praticato da alcuni di fermare al muro le rigonfiature con chiodi o bullette di rame, è soventi volte precario; e il trasportare poi il fresco in tela, siccome si costumò fino adesso, lascia immancabilmente sul muro uno strato più o meno leggero della parte colorante; senza dire come sia impossibile ad usarsi sopra intonaci sollevati, giacchè le pressioni necessarie per far aderire la tela, li sfracellerebbero.

Al cav. Botti il merito e la gloria di aver trovato modo ad impedire codesto massimo guaio; ma il Botti non può essere da per tutto, nè accorrer pronto ove si presenti pressantissimo il bisogno di riparo; e meno lo può adesso, che viene adoperato di frequente ad importanti lavori per conto del Governo.

Ora, mettiamo caso che un pezzo d'affresco d'alto merito, sia lì lì per staccarsi dal muro; in qual modo si potrà impedire la disgrazia se non accorra all'istante la mano riparatrice? Ciò basta a dimostrare quanto torni necessario che da per tutto ove sono affreschi di gran valore (in particolare se molti come da noi), vi sieno persone abili ad usare il citato metodo Botti.

Questo pericolo sentiva la nostra Commissione, e tanto più dolorosamente quanto più vedeva alcuni dei preziosi intonaci di cui la città va ricca, manifestare tumidezze minaccianti non lontana ruina. — Ond'è, che quando le si presentò un modesto quanto ingegnoso artista mostrandole alcune prove bene riuscite di freschi staccati col metodo Botti, la detta Commissione stimò conveniente di fornirgli i mezzi per ottenere più rassicuranti esperienze.

Le seconde prove raffermarono meglio la perizia del Bertolli (chè tale è il nome del ricordato artista) nella delicata operazione; ma volevasi un'occasione di maggior rilievo affinchè egli, col provarsi a questa, raccertasse d'essere di già ben impratichito d'ogni artificio relativo.

E l'occasione non tardò a presentarsi, perchè nello abbattere un avanzo di vecchia fabbrica entro alla Caserma detta degli Eremitani, si rinvenne una parete tutta coperta di freschi, in parte di scuola prettamente giottesca, in parte della scuola stessa, ma un po' meglio avanzata nella forma; e sono quelli di cui s'occupò il dottissimo vostro corrispondente Michele Caffi, nella Dispensa V, a. c. di questo Giornale. Tuttochè opere di merito assai rimesso, come appunto avverte il Caffi medesimo, tuttochè danneggiate di molto, e, per soprassello, senza maniera spiccata che lasciasse indovinare da quale dei tanti nostri pittori di quella età fossero uscite; senza nè manco indizi storici che permettessero congetturare in quale dei soppressi oratorii fossero condotte; pure la Commissione fu d'avviso che si avessero a conservare, e possibilmente al posto. — Ma v'era di mezzo la grave difficoltà, che il Comando militare, sotto la cui giurisdizione è posta la rammentata Caserma, avea assolutamente bisogno di demolire il muro su cui stavano le dette pitture, altrimenti non avrebbe potuto dar termine alla nuova fabbrica già ben avanzata. Perciò null'altro potea concedere (e lo fece colla più squisita cortesia) se non il tempo necessario a staccarle.

Convenne dunque far di necessità virtù, e adattarsi a levar i predetti affreschi col noto metodo. Affidato al Bertolli il non facile nè breve incarico; egli, nello spazio di circa un mese, levò dalla prefata parete metri 34 d'intonaco frescato, con una tal precisione e diligenza da non potersi desiderar maggiore; e coll'eguale precisione ora trasporta quell'intonaco sopra un graticolato di fili di rame, infisso a telai di legno. — Per tal modo venne rassicurata la Commissione (a cui spese, fra parentesi, fu condotta l'opera) che il Bertolli s'era fatto abilissimo in simile magistero, e che anzi lo aveva, in qualche modo, perfezionato, perocchè non solo seppe staccare senza inconvenienti i tratti d'intonaco sollevati dal muro, ma eziandio quelli che non essendo guasti, vi aderivano colla massima tenacità.

Tale esperimento così bene riuscito, persuase la Commissione ad affidargli le riparazioni dei celebri affreschi dell'Avanzi e dell'Altichieri nell'Oratorio di S. Giorgio vicino alla Basilica antoniana, i quali, pur troppo, si mostrano, per considerevoli tratti, rigonfii. — Ora egli attende alacremente a questo lavoro.

Voi vedete dunque, Egregio amico, che se la Commissione non fosse andata più in là nella breve sua vita, che di fornire ad un ingegnoso i mezzi di farsi valente nelle operazioni di cui ora vi tenni parola, ancora le si dovrebbe concedere un ramicello almeno di corona civica. E un altro si avrebbe pure a destinarglielo per due imprendimenti in sommo grado raccomandabili, perchè mezzo anch'essi, ed efficacissimo, a preservare da rovina monumenti preziosi d'arte e di storia.

Ben sapendo la Commissione come ad evitare che quelli pubblici di tal genere vadano smarriti o guasti per mala custodia, sia ottimo spediente il registrarli in appositi cataloghi in cui sia esattamente descritto lo stato di loro conservazione, volle, e proprio alla alfieriana, volle, uno di simili Cataloghi, che riveduto ogni anno, le giova per consigliare, raccomandare e, all'uopo, far eseguire, le riparazioni più urgenti.

Ricordevole poi essa come fosse pure fra suoi obblighi il provvedere anche alla conservazione di antichi documenti, quando di grande rilevanza, ed avvisando che niun altro mezzo si presti meglio a ciò del pubblicarli colla stampa, dette ora in luce (e anche questo a sue spese) un Codice, che in sè raccoglie le condizioni amministrative, economiche e giuridiche della città nostra, in quel periodo medioevale che fu per lei il più splendido, cioè il repubblicano dal XII secolo fino al 1285. Non essendovi di simile Codice che un solo esemplare nello Archivio civico, non era difficile il perderlo; ora i torchii lo salvano dal pericolo, e lo rendono, per giunta, ben più utile agli studiosi.

Tralasciando di discutere se con maggiori mezzi la Commissione nostra non avrebbe potuto far molto più, e meglio; e neppure occupandomi a rintracciare se in qualcuno dei suoi adoperamenti rimanessero o no desiderii, parmi per altro, che se in tutte le città della penisola, le Commissioni d'Arte e di Archeologia, da consultive quali or sono quasi tutte, si tramutassero in liberamente operative, sulla base appunto di questa padovana, si provvederebbe (parlo sempre in generale) assai meglio che non adesso, alla conservazione dei pubblici monumenti.

Nella speranza che su questo ultimo punto vi piaccia dirmi la vostra apprezzatissima opinione, mi vi ripeto con sentita stima,

Padova, 29 giugno 1873.

Vostro buon servitore ed amico
P. SELVATICO.

STORIA DELL'ARTE

IL CASTELLO DI FERRARA

(Continuazione e fine, V. Dispensa VI.)

NELL'appartamento fra le torri dell'Orologio e di S. Giuliano, detto come si accennò *della Parisina*, e dove ora risiede il Prefetto o rappresentante governativo, si trovano una sala o grande stanza, ed un gabinetto. Nella vôlta di questo, entro un cassettone, si ammira un gruppo di fanciulli, bizzarramente uniti, e ascendenti verso il centro del quadro; hanno contorni decisi, e carnagioni trasparenti e vaghe, abbenchè nel resto il colorito, quantunque armonico nell'insieme, tenda piuttosto all'oscuro. Lo stile può dirsi bensì di scuola Dossesca, ma più avvicinandosi al tempo ed al fare del Roselli, e di altri suoi contemporanei. Nella sottovôlta i grotteschi mostrano il *fare* del tempo in quanto alla composizione, ma sembrano ridipinti più tardi, od almeno assai restaurati. L'attigua sala ha il soffitto a scomparti di cassettoni di varia misura e di varie forme, dipinti pure a grotteschi, e dentro vi stanno dipinte piccole figure di vario sesso, ed in gran parte fanciulli in isvariate posizioni. Ma quantunque di pregio, non uguagliano il *tablò* dello stanzino di cui non ha guari si è parlato.

Veniamo alle magnifiche pitture dei Dossi e della loro scuola nell'Aula chiamata *del Consiglio* (le cui pareti, forse un tempo adorne di damaschi o di arazzi, furono dipinte a prospettiva sul finire del secolo XVII da Francesco Ferrari, nato a Fratta nel 1634, morto fra noi nel 1708), e nell'annessavi sala, non che agli affreschi dei Dossi stessi entro la grande stanza nella torre del Leone, detta *dell'Aurora*, e così ai *Baccanali* che trovansi nel primo dei camerini sul giardino pensile. I quali accenni vengo a fare per ultima cosa, onde lasciare il lettore in piena soddisfazione, dopo che avrà meco deplorata la perdita di tante cose preziose per la storia e per l'arte.

Salita la scala della torre di Santa Caterina sino al piano principale, a dritta si entra nella sala *del Consiglio*, la cui soffitta è opera dei fratelli Dossi, e de'migliori suoi allievi. Le cose che vi sono rappresentate potrebbero chiamarsi un poema, la cui invenzione devesi forse, almeno in parte, ai suggerimenti di qualcuno di que'sommi letterati che allora fiorivano fra i nostri cittadini, e forse ad uno dei Giraldi, o a Celio Calcagnini; e si riferiscono a giuochi ed esercizii ginnastici di origine greca e latina, quali si vedono espressi negli undici compartimenti divisi da riquadrature formate da fascie ed arabeschi, cui vanno frammiste varie teste e figure. I tre scomparti, che veggonsi alla sommità della vôlta, rappresentano, uno il *corso delle bighe*; altro l'*altalena*, o *bilancia*, o *bindolo*, ch'era quell'oscillamento sulle corde, che i Latini chiamarono Petaurum; e quello di mezzo

ha il *Trigonale*, consistente nel cacciare e ricacciare in alto diverse palle ad un tempo e a modo che non cadano a terra. Negli altri otto quadri, il primo è il giuoco della *grossa palla* detto *follis*, ovvero *pilae ludus*, cioè un pallone gonfio di piuma o di vento, che i giuocatori si gettano a vicenda; nel secondo v'è il *cerchio* detto *circulus vel trochon*, slanciato a gara verso le mete, sforzandosi gli uni a superar gli altri per velocità e distanza, cerchii ch'erano forniti di anella strepitanti affinchè gli spettatori fossero avvertiti del loro passaggio; nel terzo vedesi la gara dei *discobuli*, che hanno gittato già in aria i loro dischi; nel quarto è la *lotta degli Atleti* detti *luctatores*, che si studiano a vicenda di atterrarsi colla robustezza dei muscoli e colla forza delle braccia; il quinto ha l'esercizio degli *halteristi*, che slanciano in aria massi di grave peso, e rotolano per terra machinette formate di un doppio cono rovesciato e talvolta riempiuto di piombo; nel sesto abbiamo il *pancratium volutatorium*, cioè lo sforzo per atterrare l'avversario rimanendovi sopra, e vi si vede *l'urna* entro la quale si ponevano i nomi di chi dovea lottare e dei rispettivi competitori; nel settimo v'ha la *danza pirrica*, detta eziandio *pyrrichae saltationes*, nella quale due partite di atleti, armati d'elmo, spada, scudo e corazza, combattevano fra suoni e canti, sforzandosi l'una parte di superar l'altra nella tenzone; l'ultimo scomparto è la *natazione*. Ai capi della scala veggonsi dipinte le bianche aquile estensi, coronate e poste fra due genii che stanno in atto di scrivere; il fregio sopra la cornice, che interrottamente circonda la sala, porta sopra un listone d'oro graziosi putti e piccole sirene, draghi ed animali fantastici, con intreccio di alghe marine, spiche, fogliami e fiori; nel tutto non saprebbesi *se più ammirare la originalità della invenzione, o la squisitezza del disegnare, o la vaghezza del colorito e della esecuzione.*

Passando all'attigua sala, che pur anco è lavoro degli stessi pittori dell'altra (e le cui pareti sono attualmente coperte di carte a paesaggio in chiaroscuro), lo scomparto generale a corniciature, fregi ed arabeschi, porta un gran quadro per ciascun lato, uno minore per ogni capo, e tre nella parte suprema della vôlta. Nel punto centrale veggonsi quattro graziose figure in atto di porgersi le braccia scambievolmente, concatenando insieme le loro mani: da una parte stanno alcuni amorini che giuocano alla *trottola*, ed al *pallio* o *trocho* e dall'altra parte altri amorini che si trastullano ai *zoni* o *ruli*. Nei quattro quadri della sottovôlta si ammirano: 1° *la danza sugli otri*, come praticavasi nelle feste di Bacco *Dionisiaca* o *Ascolia*; 2° la *lotta del cesto* (descritta già da Virgilio nell'Eneide), nella quale gli atleti armavano il pugno di striscie metalliche, o vestivano la mano di correggie di cuoio fornite di ferrei chiodi a testa semisferica; 3° un esercizio saltatorio praticato dai greci, armati di scudo e spada, chiamato *Telesiaco*, tendente ad esercitare i giovani a destrezza militare; 4° un combattimento a stocchi, scudi e mazze, che si eseguiva dai *secutores* o *Mirmillones* contro i *Retiani*, dai quali talvolta i primi venivano inviluppati colle *reti* di che forniti andavano al combattimento. Nelle liste staccate, che tengono luogo di fregio, sono fanciulli ed amorini, alcuni de'quali trattano istrumenti di musica, o si divagano in qualche giuoco. Nei quattro cantonali sembrano *ridipinti* da mano assai meno valente gli ornati che si trovan su fondo rosso.

Appresso a questa seconda sala sta la grande stanza nella torre del leone, denominata *dell'Aurora*, perchè il Dosso vi raffigurò nel centro della vôlta il *Tempo*, e nelle quattro parti l'*Aurora*, il *Meriggio*, il *Vespero* e la *Notte*. Il tempo tiene l'urna fatale, mentre le Parche stanno per estrarne le sorti; Parche le quali, non già come accennasi nella mitologia, ma come furono descritte dai poeti, veggonsi con sembianza di Vergini belle: un genio ai pie' del quadro tiene un vaso rovesciato, indicando con ciò la fragilità delle cose umane. L'Aurora stassi aggiogando i cavalli, nel mentre che il rugoso Titone giace ancora entro una culla: tre giovinette avvenenti rappresentano le prime ore del giorno. Il meriggio viene rappresentato dal biondo auriga, circondato da tale una luce che illumina tutto il quadro: il carro è tratto da quattro corsieri, e ne accompagna il corso l'ora più infuocata, armata di doppia face. Nel Vespero il sole sferza i cavalli, che si affrettano all'occaso, traendo seco la feconda Cerere o Cibele, che tiene una fiaccola accesa nella destra mano, mentre Amore le svolazza da presso. Il giovine Ati vedesi appoggiato ad un albero, sollazzandosi col *crotalo* che tiene fra le mani a simbolo delle feste pastorali di cui fu istitutore. Nella Notte vedesi Diana presso Endimione, illuminata d'argenteo splendore. Quattro grandi listoni, le cui incassature raccolgono festoni di frutta e fiori, basandosi sulla cornice ed innalzandosi alla cima, dividono la vôlta negli scomparti già descritti, ed il fregio in fondo dorato contiene ventotto amorini assisi sopra carri di svariate forme, condotti da animali di diverse sorta (1).

Non vi ha chi non convenga sull'ammirabile bellezza di tutte le suddette dipinture, nè chi dubiti di vedere nelle sale, specialmente in qualche luogo, la vera e sola mano di Giovanni Lutero detto Dosso; ma in pari tempo dovrà convincersi l'intelligente come, abbenchè non siavi parte che non abbia pregio, alcune però non raggiungono quel bello, quel vago e quella forza e quel disegno che si scorgono in tali altre, per lo che devesi ritenere che Dosso sia stato sussidiato nell'opera dal fratello Battista e da suoi scolari, e forse ancora dai Filippi. Non altrettanto potrebbesi rimarcare per la stanza dell'Aurora, in cui tutto è sorprendente, incantevole, persino il fregio, i cui fanciulli od amorini fanno presentire l'amabilità e la delicatezza del postumo Albani.

Dalla camera or ora descritta si passa per un piccolo andito a tre *camerini*, che hanno luce sul così detto giardino pensile. Quello di mezzo, che ha tre porte adornate di marmorei stipiti con liste di granito e tondini di verde antico, lascia scorgere al disopra di due di dette porte due piccoli affreschi di circa cent. 50 per ogni lato, e relativi ai miti di

---

(1) La descrizione delle due sale, e della grande stanza dell'*Aurora*, fu da me desunta *quasi pienamente* da quella che anche con maggior dettaglio fece il conte Francesco Aventi nella sua Guida, o *Servitore di piazza*, Ferrara, 1838 in-8° da pag. 53 a 67. — La stanza suddetta fu pure illustrata dal conte Ercole Graziadei nel 1835 per le nozze Bottonelli-Grillenzoni; illustrazione riprodotta con disegni litografici nell'*Album Estense*, Ferrara, 1850, in fol.

Giunone. Sono consunti non poco, ma si appalesano abbastanza per reliquie di ottima mano del secolo XVI. Il primo poi dei camerini, contiene, disposti in fila di contro alle finestre e l'uno presso all'altro, tre dipinti che taluni vorrebbero ad olio sul muro, ma da ritenersi a buon fresco. E chi potrebbe dire se fossero eseguiti per questo piccolissimo ambiente, ovvero per altro luogo e poscia qui trasportati? Qui li ricordano Frizzi nella sua *Guida*, Cesare Barotti nell'altro libro delle *pitture di Ferrara* stampato nel 1770, e Scalabrini nell'opera delle *Chiese* nostre; ma pare improbabile che gli artisti, o l'artista se fu uno solo, li avessero eseguiti l'uno sì presso all'altro, di modo che non lasciano pure all'occhio dell'osservatore un po'di riposo! Comunque sia, nè potendo fare ispezioni sul muro nei margini delle pitture, perchè sono coperti da cornici infissevi, osserverò intanto come nessuna traccia veggasi attualmente di vecchio lavoro nella soffitta, e nella gola esterna del muro che vi corrisponde sul già citato giardino, come asserirono alcuni de'nostri scrittori di avervi veduto. Per quanto poi riguarda gli artisti dei tre quadri, chi volle riconoscerne due di Tiziano ed uno del Dosso, chi due di quest'ultimo ed uno dell'altro: incertezza in cui furono pur anche un Mengs, un Canova, un Cicognara, un Appiani, un Camuccini, e che riesce di grandissimo elogio agli autori od autore di dette pitture. Le quali sono bellissime per invenzione, per disegno, per colorito; ed è certo che se nel primo vi sono figure con carnagioni Tizianesche, tutto il resto e così quello di mezzo mostrano pienamente il fare del Dosso, specialmente per la sua caratteristica trasparenza di carni, per *grassezza* di colore nei tocchi principali, e persino nella frasca *battuta* come si scorge in tanti altri suoi dipinti, e che forma uno di quei tanti pregi, benchè secondarii, che qualificano questo pittore. Non vi mancano per altro restauri, e specialmente nell'ultimo, e forse fu pei medesimi che qualche intelligente potè sospettarvi la mano anche del Bastianino, succeduto ai Dossi nei servigi di Corte; ma un accurato esame dei dipinti sembra poi non lasciare alcun dubbio, e che debbano assolutamente ritenersi del Dosso, abbenchè in qualche parte ritoccati.

Nel mio libro su questo pittore e di lui fratello (1) ebbi pure io stesso qualche renitenza in assegnargli questi lavori; ma ciò soltanto nel rapporto storico, perchè provai per una parte ch'egli moriva nel 1542, e sappiamo d'altronde come Alfonso I nel 1530 facesse fabbricare sulle fondamenta della porta del Leone presso la torre di questo nome la grande camera che servì a cucina; come il di lui figlio Ercole II, succeduto l'incendio in Castello nel 1554, facesse riparare il grande fabbricato, *aggiungendovi molte stanze e quel giardino pensile che sta sopra la cucina ov'era l'antica porta del leone, colla elegante loggia che guarda sopra di esso, ed ora chiusa, ove si conservano baccanali* (2). Ma se questa circostanza può escludere che Dosso abbia lavorato in quel camerino a lui posteriore di tempo, non esclude però che abbia potuto eseguire i dipinti in altra parte, il che verrebbe ad accrescere la probabilità che ivi fossero stati trasportati, se pure debbano ritenersi, come par certo, per opera di Dosso. Il che ora da presso che tutti si ritiene, ed in modo particolare dai più intelligenti e conoscitori della scuola ferrarese, i quali rifiutano la vecchia opinione o tradizione che uno di que' quadri sia del Tiziano, sebbene sia notissimo che lavorò egli pei nostri duchi, e che morì assai vecchio, per cui non è ragione di epoca, ma di stile (1).

(1) Ferrara, Taddei 1870, pag. 29-30.

(2) *Cronaca dell'Equicola*, e *Storia di Ferrara* di Antonio Frizzi.

Ora vediamo cosa esprimono questi tre dipinti, due dei quali misurano in largo m. 1,24, e quello di mezzo m. 1,20, mentre tutti tre si alzano per m. 1,60. Rappresentano tre *baccanali*, cioè *le nozze o trionfo di Arianna, la vendemmia, e il trionfo di Bacco ed Arianna coniugati*. Nel primo la figlia di Minos, nuda se si eccettui un velo che dalle spalle discende sui fianchi, siede sopra un carro condotto da due tigri: ninfe baccanti e satiri le fanno corteggio, e due di esse ninfe la precedono danzando, mentre due fanciulli coronati di pampini, e cavalcando bianchi pardi, suonano la cetra. Un satiro le porge una tazza, un satiretto le tiene sospesa sul capo una corona di fiori, ed un altro le offre il tirso. Altri satiri ed altre ninfe veggonsi nel quadro in varii gruppi e posizioni: altri due satiri aiutano le tigri, alle quali altri fanciulletti porgono grappoli d'uva. Piante verdeggianti servono a rendere più vaga la scena, in fondo alla quale come in orizzonte lontano scorgonsi monti e paesi.

Il *baccanale* di mezzo ci mostra la vendemmia, che si fa in un amenissimo paese ricco d'alberi e di piante, da cui pendono viti con pampini e grappoli: nel mezzo sta un'avvenente donna seduta, che tiene alzata una tazza ripiena del liquore di Bacco, mentre un fanciullo, che a lei siede vicino, alza la destra per ottenerla. Satiri e satiretti, fanciulli e donne vezzose tendono chi a raccogliere le uve, chi a portarle per entro a cesti, chi a stringere il torchio, chi a preparare i tini.

L'ultimo dipinto, cioè Bacco ed Arianna già sposi, ce li mostra seduti su ampio e dorato carro, e sulle loro teste un genio alato alza corone di fiori. E qui pure al carro sono aggiogate due tigri, che vengono sferzate da un fanciullo, e vi stanno dappresso un suonatore di flauto ed una Tiade che batte il sistro, mentre precede e contorna il carro stesso una schiera di ninfe, di fauni, di satiri e di fanciulli. Una baccante porta un canestro ricolmo di fiori e di frutta, ed altra tiene un vaso dorato, entro cui versa liquore un putto seduto sul dorso di un elefante. Il vecchio Sileno ubbriaco cavalca un leone da cui sembra cadere, mentre alcuni cercano chi di tirarlo, chi di fargli puntello, chi di riporlo in equilibrio. Al di sopra di un ridente montuoso paesaggio coronato da nobili edificii veggonsi librati sulle nubi Giove e Giunone (2).

Avvertiamo come dai più si parli sempre di questi tre dipinti quai lavori di Tiziano, perchè troppo è noto che i nostri duchi ordinarono e fecero eseguire da lui, fra le molte

(1) In un articolo inserito nel 1841 al n° 77 del foglio artistico *Kunstblatt* di Vienna si disse che i *baccanali* furono oggetto di cure maggiori del loro merito, *non avendo lo stile, nè la invenzione degli altri delle sale* (cioè dei dipinti), dei quali non era tenuto lo stesso conto. Ognuno che li vegga saprà giudicare di quanta ingiustizia debba essere tacciata una tale straniera sentenza.

(2) Qui pure a descrivere questi baccanali mi sono servito di quanto ne dice il già citato conte Aventi, ed alquanto più estesamente, nella surriferita sua Guida, pag. 69-72.

opere, anche alcuni *baccanali*: ma è pure notissimo che quei lavori, fatti bensì per adornare *alcuni camerini* detti *d'alabastro* (de'quali ornamenti alabastrini ora non rimane traccia, per cui non si saprebbe dire in qual parte situati), erano però ad olio, com'è notissimo ancora che andarono altrove, cadendo *tutti* nelle mani del Cardinale Aldobrandini, che li fece viaggiare per Roma, donde poi passarono parte in Ispagna, e parte in Inghilterra.

Fra i quadri della scuola italiana che si trovano nel Museo di Madrid, e fra i non pochi di Tiziano, vi sono due *baccanali*: il primo va sotto il titolo di *Offerta alla Dea fecondità*. In un delizioso paese, ai piedi della statua della Divinità, cui due belle giovani offrono frutta e fiori, una turba di fanciulletti (oltre a sessanta), distribuiti in varii gruppi su ogni piano del quadro, giuocano, danzano e folleggiano colla innocente vivacità della età loro. E questo quadro è ammirato per una meravigliosa esecuzione che giunge, secondo l'autore della guida, *persino a lasciare indietro il pittore degli amori e degli amorini*, vale a dire l'*Albani*, che per altro fu posteriore al Vecellio. Era il dipinto nella galleria del principe Ludovisi a Roma quando fu acquistato pel Re di Spagna Filippo IV, che comprò parimenti quello di cui qui appresso, cioè l'*Arrivo di Bacco all'isola di Nasso*. Rappresenta questo un paese presso il mare, su cui una vela bianca, la quale potrebbe indicare tanto la partenza dell'ingrato Teseo, quanto il giungere del Dio consolatore. L'abbandonata Arianna dorme ancora, coricata nuda sul dinanzi del quadro, attorniata da gruppi di baccanti d'ambo i sessi, che danzano e bevono, mentre Sileno è pure addormentato sopra una *macchia* presso un colle. Un fanciullo ubbriaco e vacillante *osa fare presso il corpo della figlia di Minos ciò che fanno i vecchi bevitori del Tennier nella oscurità di una taverna fiamminga*. La quale opera, benchè le figure sieno a sola metà del naturale, ritiensi fra le più perfette del pennello di Tiziano, *che seppe farne un vero prodigio di colorito e di effetto*. Ed aggiunge la guida stessa che tale dipinto *est en effet comme pendant de Bacchus et Ariane de la national gallery de Londres, une véritable bacchanale* (1). E questo *pendant* che nella *National Gallery* di Londra trovasi al n° 35, è descritto nel seguente modo: « Arianna figlia di « Minosse re di Creta, abbandonata da Teseo nell'isola di « Nasso, viene scoperta da Bacco, che ritorna dal sagrificio « con una schiera di ninfe, di fauni e satiri; ed appena quel « Dio vede la sfortunata Principessa, se ne invaghisce per- « dutamente. Nel quadro, in cui Arianna è alla sinistra, scor- « gesi al centro il detto Nume che balza dal carro per cor- « rere a lei: alla destra, fra l'allegro corteo vedesi ubbriaco « Sileno sopra un asino: sul capo di Arianna mirasi la co- « stellazione della corona d'oro che Bacco le regala dive- « nendo essa la sua fidanzata. Lo sfondo rappresenta un « ameno paesaggio in tempo di estate, a vista del mare, sulle « cui onde mirasi nel lontano orizzonte la nave di Teseo « che si allontana dall'isola. — Composizione di dieci figure, « colla segnatura TICIANUS F. — G. A. Podestà la ripro- « dusse col bulino, ed altrettanto aveva fatto Iuster nel 1691, « come altresì fu incisa in piccolo nella *Galleria Nazionale* di « Iones. È sopra tela di m. 1,88 di altezza, e m. 2,06 di lar- « ghezza: fu dipinta *in Ferrara* nel 1514 pel Duca Alfonso I; « passò in possesso della famiglia Barberini a Roma, e stette « poscia per molti anni nella villa degli Aldobrandini presso « Roma suddetta, donde Sir Irvine l'acquistò nel 1806 pel « noto raccoglitore Sir Buchanan, e portolla in Inghilterra. « Venuta poscia alle mani di Sir Hamlot, da lui acquistolla « la Direzione della Galleria Nazionale nel 1826 per circa « centomila franchi » (1).

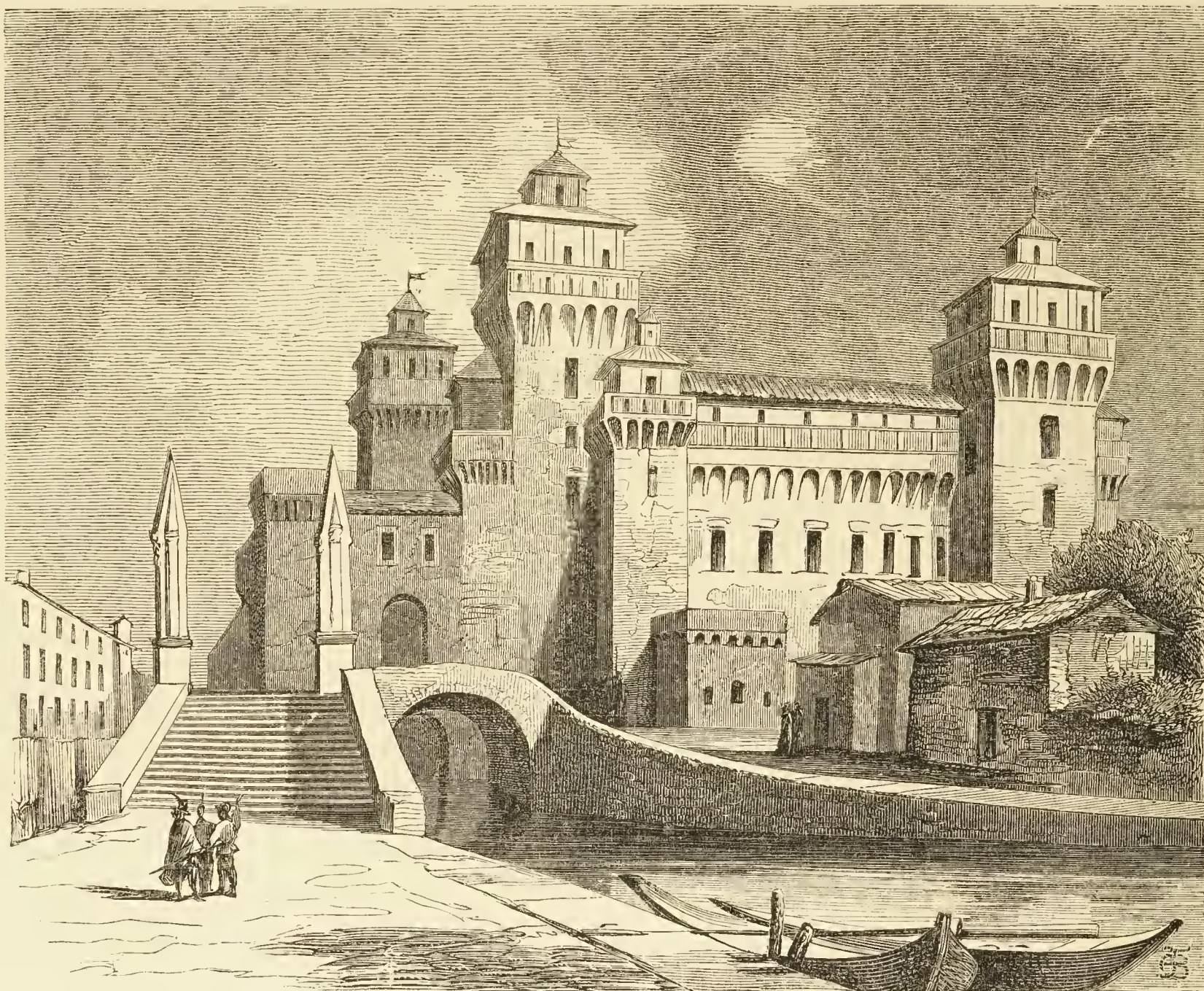
Un altro *baccanale* trovasi pure in Inghilterra, già descritto dal Vasari (Vol. XI, pag. 235, e Vol. XIII, pag. 23, edizione Le Monnier, dove si parla pur anco di altre pitture di Tiziano per gli Estensi), rappresentante il *Festino degli Dei* in riva ad un ruscello nell'ora del tramonto; pittura in tela alta m. 1,98, e che sopra un cartellino attaccato ad una vite alla sinistra del quadro porta scritto — *Ioannes Bellinus venetus pinxit* MDXIIII. — Composizione di diciassette figure, proveniente dalla principesca collezione dei Ludovisi di Roma, che ora adorna la Galleria del Duca di Northumberland nel castello di Alnwick. Lo sfondo però del quadro è di Tiziano, ed esprime una esatta prospettiva della Pieve di Cadore, veduta dalla punta di Trevis. Venne riprodotto in incisione per più volte, ma ultimamente nel primo volume della storia dell'arte pittorica dell'Italia Settentrionale, di Czowe e Cavalcaselle.

Forse la *Offerta alla fecondità* non appartenne agli Estensi, ma gli altri baccanali attualmente l'uno in Ispagna, e quello a Londra, non che l'ultimo qui sopra descritto, adornavano (con un quarto) i detti camerini *d'alabastro*, fra i quali avrebbe piaciuto ed era desiderio del Duca ne fosse uno del genere stesso di mano di Raffaello, cui ne richiese la esecuzione, ma che non ottenne, come già ebbesi ad esporre. E da quanto vedemmo potrassi anche argomentare come questi *baccanali* non possano minimamente confondersi con quelli tuttora esistenti nel Castello, nè questi esser copie o riproduzioni degli altri, dacchè sebbene di eguali o simili temi, ne sono ben diverse le composizioni, anche per numero delle figure, per la loro disposizione, e persino per la misura.

Ho detto parole su tutto quanto poteva interessare non solamente la lodevole curiosità del forestiero, e dell'intelligente artista, ma bensì ancora del concittadino, il quale non voglia rimanere affatto ignaro della patria storia. Ora è a desiderarsi vivamente che di un tanto edificio sia mantenuto costantemente anche il materiale; che non abbia mai l'esterno a subire variazioni che ne alterino e meno poi ne guastino la presente architettonica forma, o la deturpino con lavori suggeriti da qualche falsa idea del bello e del pubblico ornato; e che delle preziose reliquie, che sole rimasero fra tante opere insigni dei più celebri pittori del secolo d'oro nelle arti, sia tenuto il

(1) *Les Musées d'Espagne; Guide et Memento de l'Artiste et du voyageur*, par LOUIS VIARDOT, Paris, 1855, in-8°, pag. 53.

(1) *Descriptive and historical Catalogue of the pictures in the National gallery etc. by Ralph Nicholson Wornun Keeper and Secretary*, London, 1872, in-8°, pag. 288. — Libro favoritomi da quell'esimio cav. direttore William Boxall, il quale con isquisita cortesia mi comunicò anche le notizie relative all'altro *baccanale* dipinto da Gianbellino, di cui dirò qui appresso.

massimo conto, nè mani più venali che amorose abbiano, sotto lo specioso titolo di restauro, ad apporvi novella veste. Chè ove il Governo conservar non ne volesse la proprietà, come dovrebbe di una sede principale de'suoi ministri, e degli ufficii che vi rispondono, vi supplisca nella classe dei monumenti che per legge da lui fatta devono essere a sue spese conservati alla Nazione. Guai se dovesse cadere in mani private! Ma non è possibile il credere a tanta iattura: in ogni modo il Comune avrebbe obbligo sacrosanto di subentrare nei pesi e nei diritti del Governo. Pensi questo Comune che graviterebbe su di esso tutta la responsabilità verso i suoi amministrati, onde i nostri nepoti, ricordando per le storie la esistenza di sì

IL CASTELLO DI FERRARA

grande monumento, non avessero a maledire i loro avi, e rimproverarli di non aver loro voluto e saputo conservare l'abitazione degli Estensi. Di quegli Estensi, che di Ferrara fecero la loro città capitale, procurandole tutti quei vantaggi e tutte quelle glorie per cui va ricordata insieme alle più distinte d'Italia; di quel Castello, che nella sua maestosa grandezza e nel suo muto linguaggio a ciascuno de'suoi figli sembra dire: — *io fui l'abitazione de'tuoi illustri signori, e per questo*

Almen sarò del tuo favor sicura
Purchè rammenti che de'*Prenci* tuoi
Queste le torri son, queste le mura (1).

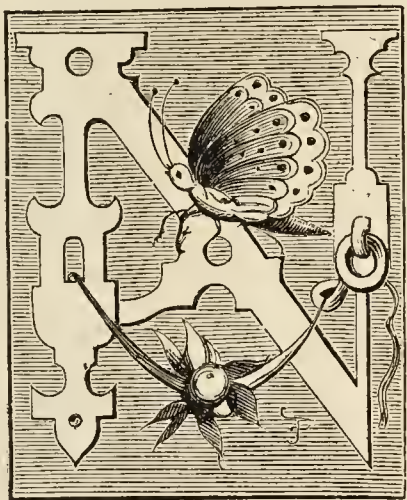
LUIGI NAPOLEONE CAV. CITTADELLA.

---

(1) Minzoni Luigi.

ARTE CONTEMPORANEA

L'ITALIA ALL'ESPOSIZIONE DI VIENNA

ESPOSITORI NAPOLETANI

Non tutti gli artisti napoletani hanno esposto a Vienna. Manca il Morelli — e non è poco difetto — mancano altri bravi artisti, massime i giovani il cui silenzio equivale ad una diserzione. Oggi le grandi mostre internazionali sono le pacifiche e grandi battaglie della civiltà moderna ove si combatte e si vince con le più sublimi produzioni dello spirito umano. Colui che non sente lo stimolo di rappresentare le forze vive e intellettuali della Nazione è come quegli che abbandona i proprii compagni in mezzo ai pericoli di un doveroso e nobile combattimento. — Taluni si scusano adducendo a discolpa il prepararsi alla mostra nazionale del 74 che avrà luogo in Napoli. Con le esigenze moderne — essi dicono — non è possibile fare ogni anno un quadro. È questa un'attenuante, è vero, ma quando ferve la lotta, certi ragionamenti non sono da giovani, i quali debbono produrre, produrre e produrre sempre!

I quattro grandiosi dipinti del Vertunni appartengono senza alcun dubbio al momento migliore di questo grande artista. Egli ha esposto una *Campagna Romana* — un *Paese di sua fantasia* improntato a studi severissimi dal vero — *Napoli da lontano* — una *Scena di quercie.* — Le contrade di Roma furono studiate assiduamente dal Vertunni: le ha spesso riprodotte ed il pubblico dentro e fuori d'Italia le conosce bene. Niuno meglio di lui poteva vedere *Napoli da lontano* con eguale vigoria di composizione e trasporto di fantasia. La *Scena di quercie* appartiene alle ultime ricerche del Vertunni. Qui l'artista ha superato la sua fama, ha raggiunto il fare largo e grandioso del Salvator Rosa con tutti i progressi dell'arte moderna.

Filippo Palizzi ha mandato a Vienna i suoi *Leoni nel deserto* che i nostri lettori conoscono benissimo essendone stata pubblicata l'acquaforte dall'*Arte in Italia.*

Del resto i lettori del nostro giornale conoscono parecchie opere ora esposte a Vienna, per esserne state alcune riprodotte, altre descritte negli anni scorsi. Così, per esempio, *Le Sirene* del Dal Bono e il *Masaniello* del Marinelli di cui avete pubblicato delle belle riproduzioni. Così dell'*Entrata di Vittorio Emanuele a Roma* del Sagliano, della *Cantica* del Marinelli, di cui si tenne discorso in occasione della mostra di Milano, ove questi ultimi dipinti vennero esposti. Se non che a Vienna il pubblico potrà meglio ammirarne l'importanza perchè a Milano non erano collocati sotto il loro miglior punto di luce, massime per le *Sirene* del Dalbono e per la *Cantica* del Marinelli. Il quadro di Sagliano poi può dirsi completamente trasformato, perchè il chiaro artista vi ritornò sopra a Napoli con animo più riposato. A Milano si mandò in fretta ogni cosa perchè si correva rischio di non arrivare a tempo. In quasi tutti i dipinti vi era ancora qualche cosa da ultimare. Ora il Sagliano può andar superbo dell'opera sua assai più di prima. Il pubblico giudicherà.

Il *Mario* dell'Altamura è un quadro assai noto in Italia, perchè l'autore guadagnò il primo concorso italiano bandito dall'attuale governo in Firenze. L'Altamura ebbe una grande vittoria. Noi lo abbiamo detto un'altra volta: questo dipinto è generalmente stimato come uno dei più completi della scuola moderna.

Sciuti, l'autore del Pindaro, ha esposto due dipinti nuovi. Sono gli ultimi che ha fatto questo operoso artista. *Le Cantatrici* ed una *Suonatrice pompeiana.* Il primo dipinto ha figure grandi al vero, eseguite con una potenza di colore ed una scienza di stile degna della più grande lode. L'altra è di più modesta dimensione; ma non di minor merito. Lo Sciuti ha un grande avvenire d'innanzi, i suoi dipinti fanno *pensare.* Egli è certamente tra i più forti campioni della scuola napolitana.

Di Carrillo evvi la *Voce del Deserto* — dipinto già noto per cui l'autore si ebbe non poche lodi. Del Rossano vi è una bellissima *Fiera.* Una ridente scena di platani, eseguita con una finezza ammirevole; vi sono contadini, carri, animali, illuminati da una luce di sole vivissima, in armonia con la ricca vegetazione delle contrade meridionali. I personaggi numerosi che danno vita e carattere alla rappresentazione sono eseguiti con cura e sicurezza di tocco: ciascuno ha la sua particolare espressione, la sua individualità ben determinata. Il quadro è stato già acquistato per settemila lire dai speculatori parigini, i quali alla loro volta debbono rivenderlo per una somma maggiore. Del resto il Rossano alla recente mostra di Milano fece pompa di tutto il suo valore e nessuno potrà contestargli il posto elevato che ha saputo in poco tempo occupare con una perseveranza ed ostinazione di studi che danno tutta la misura della sua potenza artistica.

Marco De Gregorio è rappresentato a Vienna da una *Moschea.* L'autore ha studiato i costumi orientali dal vero, come l'egregio Marinelli: e non appartiene a quella schiera di *orientalisti* che vogliono trovare il cielo dell'Africa sulle fotografie. Il De Gregorio è un artista che studia sempre e non

si contenta mai di ciò che ha fatto. All'ultima esposizione di Napoli ha dato saggio di quello che può la sua volontà di ferro. Egli potrebbe dirsi uno degli *intransigenti* tra i radicali dell'arte.

Boschetti è un nome caro all'arte; massime dopo le sue *Tavole di Proscrizione.* Ormai questo giovane artista vive in mezzo ai Romani con profonda familiarità, e trasportandosi nella Roma dei nostri grandi, ove egli vi sta come a casa sua. *La schiava romana* è il soggetto da lui scelto per presentarsi a Vienna. Quadro pieno di sentimento, di verità, di robustezza nel colore, di correzione nel disegno, di evidenza nell'espressione. Un bravo di cuore a questo valente giovane che vuole essere collocato tra quei pochissimi che prima di cominciare un lavoro vi meditano sopra lungamente: certo i suoi dipinti sono tra i *meglio pensati.*

Le Maremme — Ecco un soggetto accarezzato da molti artisti non ostante l'impressione di mal essere che vi mette nel cuore: ma il Mancini è uscito dal vecchio andazzo: in una sola *linea* immensa, deserta, sta tutto il mistero della sua composizione. Questo dipinto è di una straziante semplicità. Un raggio di sole che non riscalda. L'umidità e il freddo crepuscolare hanno dato un carattere particolare alla contrada e agli abitanti, sul cui volto sta scritta la terribile condanna degli *schiavi bianchi.* In quella natura squallida, infeconda, evvi il presentimento di una grande ingiustizia sociale. L'artista ha saputo trovare un'impressione di colore che risponde perfettamente all'idea che volea manifestare. Tutto è armonico in questo dipinto. L'evidenza del concetto è istantanea.

Ecco una scena della storia contemporanea che farà battere il cuore a tutti coloro che presero parte alle rivolture del 48 e del 49 e che ricordano il bel nome di *Carlo Poerio.* Questa famiglia dei *Poerio* ricorda tutta una storia di persecuzioni, di martiri, di patiboli! Il Parise ha colto il momento in cui Carlo Poerio è arrestato per ordine di Ferdinando Borbone. Quel Ferdinando che dopo averlo chiamato, fatto sedere alla sua mensa, nominato ministro, lo fa vigliaccamente menare prigione da'suoi sgherri. Al carcere tenne dietro la galera e i ferri: ciò nulla meno Carlo Poerio vide la sua patria libera. Tutto questo è mirabilmente espresso; s'indovina dal modo con cui il Parise ha ideato i suoi personaggi. Forse a Vienna certe particolarità non saranno evidenti come in Italia, e massime in Napoli, ove il dipinto ebbe un successo pieno e meritato.

Il De Nigris ha voluto anch'esso ispirarsi alla spaventevole catastrofe di Pompei. *L'ultimo giorno di Pompei* è il titolo del dipinto che l'artista ha eseguito appositamente per la esposizione di Vienna. Il De Nigris è un giovane pieno di buon volere che comincia ad uscire dalla moltitudine con sufficiente fisonomia propria. Quest'ultimo suo quadro è ancora un progresso per lui: ha voluto affrontare difficoltà non comuni: e a me pare che in gran parte vi sia riuscito. Non voglio descrivere il dipinto perchè si andrebbe troppo per le lunghe: amo meglio farlo per taluno soltanto, come detta la volontà. Abborro il sistema da catalogo. Epperò mi limito a dirvi che anche il Cellammare ha mandato una *Processione a Capri* — il Talarico un quadro di frutta e lo Scala una *Primavera.*

Dovrei anche parlare di alcune industrie le quali assumono tutta l'importanza di una produzione d'arte, come le tarsie di Sorrento, i lavori in corallo e tartaruga, e pietra dura, e parecchie altre; ma di questo, occorrendo, se ne potrà fare oggetto di altro scritto.

Molti si meravigliano che di opere scultorie i Napolitani non mandarono a Vienna gran cosa. Certo la scoltura napoletana non solo non è convenientemente rappresentata, ma non è rappresentata affatto. Chi volesse però arguire da questo che a Napoli non vi sono scultori cadrebbe in un grave errore. La scuola napolitana si trova in uno di quei momenti di trasformazione in cui tutto è in apparenza confuso, incerto, indeterminato: come quegli che sta per cambiare domicilio e non può, durante il trasporto, far pompa delle sue ricche suppellettili. Ma di ciò altrove. Intanto a Vienna vi è qualche modesto lavoro di giovani che ora cominciano le prime armi.

Due *teste* del Beliazzi — un *Menestrello* del Franceschi e la *Povera Maria* dell'Ammendola. Quest'ultima statua è piena di modestia; ma vi alita dentro un pensiero moderno, un sentimento profondo e nuovo, che non tutti potranno passarvi innanzi senza fermarsi; e tra i riguardanti vi sarà taluno che tornerà a vederla, e forse potrà anche intravedere su quale via la scoltura napoletana si è collocata e quale sia il genere di ricerche che prediliga. — Vi sono altre cosette; ma tiriamo diritto e occupiamoci di quel vasto ingegno dell'illustre Enrico Alvino che tanto onora il nostro paese.

Il commendatore Alvino ha esposto un disegno della facciata del Duomo di Firenze, che dai più fini critici è ritenuto per una splendida creazione. L'Alvino ha voluto affrontare un'ardua questione e l'ha risoluta con una superiorità incontestata. Si trattava di uscire dall'atmosfera artistica nella quale siamo stati educati e in cui viviamo: d'indovinare il carattere fondamentale di uno stile che si rannoda all'ideale di altri tempi. A Vienna i dotti tedeschi vedranno se tra il sistema *tricuspidale* e il *basilicale* l'Alvino seppe scegliere ispirandosi alle stesse tradizioni che crearono il Duomo di S. Maria del Fiore; se egli seppe tener conto delle acute osservazioni fatte in Germania allorquando venne bandito il concorso di Firenze per la facciata del Duomo; se, infine, i motivi organici e decorativi di quel meraviglioso monumento sono pienamente riassunti e prenunziati nello stupendo lavoro di questo nostro illustre concittadino.

TEODORO PATERAS.

CERAMICA ARTISTICA

SAGGI TORINESI

Nel dar luogo al cenno del nostro dotto e caro amico, che c'informa degli importanti saggi lodigiani, ci è caro precorrere la via additando gli ottimi risultati ottenuti in poco più d'un anno nella R. Accademia Albertina di Torino dall'epoca recente della fondazione di apposita scuola istituita per calde sollecitazioni ed energica iniziativa del benemerito presidente conte Marcello Panissera di Veglio, ed affidata all'insegnamento del valente artista cav. prof. Giuseppe Devers, torinese, di cui altre volte tenemmo parola in questa Rivista.

Chiudendosi l'anno scolastico ebbe luogo una esposizione di pochi giorni dei lavori compiuti cui diedero opera e allievi ed artisti provetti fra i migliori del paese. Continuando siffatto concorso, sorretto dall'appoggio degli amatori, non v'ha dubbio che si raggiungerà tra breve uno splendido scopo, quale si è quello di scorgere in aggraziate forme fatte più adorne da leggiadre ed armoniche decorazioni famigliarizzarsi l'industria colla eletta tendenza del buon gusto e propagare nel senso pubblico l'influenza educativa dell'arte. B.

SAGGI LODIGIANI

Rinomata nel passato secolo fu in Lodi la fabbrica di maioliche dei Ferretti, sia per la forma delle stoviglie, sia pel disegno, pel colorito, per la bene scelta ed accurata esecuzione delle figurazioni in esse rappresentate. Un saggio di tali lavori può vedersi nel Museo di Lodi per dono che ne fece il cav. Antonio Dossena, il quale dopo un lungo giro di anni venne ora a succedere ai Ferretti nell'esercizio dell'arte.

La fabbricazione dei Ferretti per altro fu ignota al francese *Demmin*, il quale nelle sue *Memorie sulla ceramica*, mentre il capitolo: *Poteries opaques* accennava ad una fabbrica di *Faiënces à émail stannifère* esistita a Lodi fra il 1600 e il 1700, sentenziava affatto erroneamente che *cette fabrique a produit un genre très-peu artistique.*

Ora il Dossena si è fatto premura di dare all'arte sua un ulteriore perfezionamento adattato al migliore gusto artistico della nostra epoca; e la mostra che ne fornì all'esposizione industriale della sua patria nell'anno 1870 fu tale che incontrò l'approvazione e gli meritò il premio della medaglia d'oro. Recentemente altre ceramiche egli presentò, condotte a diligenza ancora maggiore, affatto liscie e senza macchie o risalti, con vernici eguali e ben rilucenti, con ornamenti e storie tolte da lodevoli disegni e maestrevolmente condotte ed ottenute in gran parte coll'ossido cobalto. Ognuno sa che l'essenziale e il più difficile nell'arte ceramica è il processo della cottura. Ora il Dossena per avere sui suoi vasi figurazioni tali che resistano all'azione dei liquidi, alle lavature, allo strofinìo, studiò accuratamente i processi degli antichi *maiolicai* ed attenendosi a quelli e abbandonando l'uso del forno chiamato mufola, con uno speciale metodo mercè cui ad una prima cottura fa succedere il verniciamento, indi la pittura, poi una seconda cottura, giunse ad ottenere in seguito a questa tinte fisse, incancellabili e trasparenza perenne.

Ora che dopo i generosi tentativi fatti già a quindici anni nell'Umbria da Angelico Fabbri, Luigi Bonfatti ed altri, per richiamare a vita l'arte ceramica di cui tanto si onorò un tempo l'Italia, sappiamo iniziarsi a Faenza grandi operazioni dirette a quest'uopo, ci sentiamo animati da un nobile orgoglio che anche la Lombardia ove le arti ebbero sempre ed hanno splendido culto, ove mastro Giorgio, il principe dei ceramisti, ebbe l'origine e fors'anche la culla, non si rimanga indietro in questa impresa ravvivatrice. M. Caffi.

POESIA

I TRE CAPOLAVORI

DELLO SCULTORE GIULIO MONTEVERDE

I.

IL COLOMBO.

Per l'ampio mar, lo sguardo indagatore
Gitta, cercando una lontana meta....
Quello sguardo profondo e scrutatore
Ti rivela il filosofo, il profeta.

Quanta fede v'ha in esso e quanto amore
Che fecondan l'idea grande, secreta;
Qual tempesta del giovane nel core,
Qual pensier che or l'attrista, ed or l'allieta.

Al di là di quel mar sono altri mari,
Altre terre son oltre al vecchio mondo,
Altri popoli incogniti, ma cari.

Quello sguardo acutissimo li vede,
E dice al Cielo, e dice al mar profondo:
« *Io darò lor la Civiltà, la Fede* ».

II.

IL GENIO DI FRANKLIN.

Il fulmine scoppiò, ma il Genio alato
Che alla verga metallica s'abbraccia,
L'ha con le mani d'angelo afferrato,
E: *Sotterra*, gli grida; e giù lo caccia.

Ride di riso elettrico, è beato
Del suo trionfo e della sua minaccia,
E da potente fremito agitato,
Volge sul vinto fulmine la faccia.

Quella forza di Cielo, un dì terrore
Di Giove in pugno, in man del giovanetto
Caduta appena, illanguidisce e muore.

Genio, dell'esser nostro e vita e gloria,
Da quell'altezza annunzi, o Genio eletto,
Della Scienza una immortal vittoria.

III.

JENNER

Piange l'ignudo bimbo, e l'uomo armato
Allor lo stringe più gagliardamente....
Sparisce il figlio innanzi allo scienziato,
E sol l'umanità gli ferve in mente.

Ma quel povero grande ha trepidato!...
Guardatelo com' Egli ed ama, e sente!
Fede, affetto, dolor, tutto è spiegato
Nel vivo gruppo sì divinamente.

Godi, godi, immortal Benefattore,
Che la Scienza illuminar sapesti
Col benefico raggio dell'Amore....

E tu che i Geni in marmo perpetuando
Vai, Ligure gentil, godi. Fra questi
Sta gli allori per te l'Arte intrecciando.

Pompeo Gherardi.

ARTE ANTICA

DI ROSARIO RIOLO

MUSAICISTA PALERMITANO

E DELL'ARTE DEL MUSAICO IN SICILIA.

(Continuazione e fine, V. Dispensa VI).

All'oggetto di porre in luce in qual grado il Rosario Riolo possegga la conoscenza dello stile, a cui s'informa con caratteri tutti particolari il musaico siciliano-bisantino, crediamo sommamente conveniente il far seguire a quanto esponemmo nell' ultima dispensa di giugno del corrente anno le presenti tavole zilografiche, le quali sono specchio fedele dei disegni eseguiti sul luogo dall'esimio artista che imprendemmo ad illustrare, indicandolo come maestro espertissimo in questo ramo d'arte, che è sacro debito all'Italia di conservare in vita sia per ripristinare le avite nobilissime tradizioni, sia per conservare le preziosità artistiche nazionali.

A tale scopo presentiamo la figura controssegnata col numero I nella quale è effigiata l'immagine del Mosè quale trovavasi esistere nella cattedrale di Cefalù, appartenente ai mosaici rifatti in guisa barocca in sul finire del secolo XVII, nelle forme rispondenti alla decadenza dell'arte, che il governo saggiamente ordinava rifarsi secondo il gusto ed il carattere dei primitivi mosaici del secolo XII, avvalorata sifatta determinazione da un deliberato ufficiale della Commissione composta dei signori Vincenzo Pernice, Antonino Agnello, Bue di Manzalina.

Fatti scomparire i restauri di pessimo gusto che deturpavano il carattere serio e mistico dell'epoca storica scolpito a note indelebili nell'insieme del tempio, il Rosario Riolo sostituiva alla figura, che si vede effigiata nella presente pagina, quella segnata col numero II nella pagina qui contro tracciata con tutta esattezza, nella quale è raffigurato Mosè profeta e legislatore, che evidentemente appare rivestita del carattere primitivo degli antichi musaici di Cefalù. A piedi della figura leggesi la firma dell'autore e la data dell'anno in cui la medesima venne eseguita.

Basti per dare un'idea della grandiosità del lavoro il dire che questi disegni rappresentano il rapporto col vero di 1/19.

Entrando a dire del merito del lavoro, ci torna meglio l'arrecare il giudizio di un competente archeologo francese, il signor Francesco Sabatier pubblicato nella Storia delle Belle Arti di Sicilia del Di Marzo, vol. II, dove parlando di Rosario Riolo, si felicita nei termini seguenti « della conoscenza di un artista, il quale, forse solo in Europa, conserva ancora la tradizione della bell'arte del musaico, che tanto onore fece un dì alla Sicilia, tradizione oggi in-

I

II

PROPHETA MOISES

IN PRINCIPIO CREAVIT DEVS CELVM ET TERRAM ET TERRAM CREAVI INVA S VACVA

R · RIOLO 1862

teramente perduta nell'Oriente che ne fu culla, e tanto alterata nei paesi ove resta tuttavia in uso, come a Roma per esempio. Il musaico romano non è più in vero che una imitazione più o meno perfetta della pittura, nella quale, alle tinte squisite e delicate dei colori, con grande stento e fatica vengono sostituite quelle sempre più dure delle paste. Ma non ha più nè principî, nè stile proprio, non è più quell'arte cristiana, e direi quasi liturgica, che sola la scuola bisantina seppe produrre ed i cui più belli esempi, dopo le sublimi pitture dell'Athos, si trovano forse al duomo di Cefalù, che con sommo amore, e non minor perizia sta restaurando adesso il Riolo. Egli vissuto in mezzo alle più belle opere che di quest'arte ci rimangono nel nostro occidente, s'è compenetrato di questo stile, conoscendone tutte le difficoltà, tutte le esigenze, tutte le risorse, e non credo che vi sia un altro artista che meglio, o al pari di lui, avesse potuto intraprendere un simile restauro. Non si possono fare un'idea delle difficoltà che un simile lavoro presenta, coloro che non hanno studiato questa materia. Quelle figure così semplici staccandosi sopra un fondo d'oro sembrano a taluni opere rozze, o almeno creazioni di un'arte ancora nella sua infanzia. Ma quando si viene alla prova e si tenta non dico di rifare una sola di queste figure, ma unicamente una parte delle medesime, ben tosto si vede quanto difficile ne sia l'impresa. Il Riolo ha maestrevolmente superato le difficoltà. I suoi restauri fatti con sommo giudizio e squisita abilità si possono appena distinguere dal lavoro originale. E Dio volesse che tutti i restauri fossero stati fatti per l'addietro coll'istesso senno! Non si vedrebbe deturpati come lo sono questi vostri bei monumenti, che possono oggi servire di modello alla decorazione ecclesiastica. Questi sono lavori ardui, faticosi, che non tirano a sè l'attenzione del pubblico, vieppiù che ei non si rende certo della quantità del lavoro fatto, perchè va per così dire perduto in mezzo alla massa del lavoro antico, dal quale, essendo fatto bene, non si distingue nemmeno; ma avendo veduto lavorare da vicino il signor Riolo ne ho potuto apprezzare tutto il merito. Il signor Riolo mi ha fatto conoscere alcune particolarità relative al metodo peculiare tenuto dagli antichi musaicisti, che ignoravo del tutto, le quali, secondo che credo, sono ignorate dai più. Egli mi fece osservare come sotto i cubi di pasta, o di pietra, le figure si trovano dipinte sull'intonaco. L'artista dipingeva la sua composizione sull'intonaco fresco, e finito il suo lavoro, ottenuto l'effetto ch'egli voleva, il musaicista veniva dietro a lui, e sostituendo i suoi cubi di colori imperituri a quelli meno solidi del pittore, rendeva il suo concetto eterno per quasi dire. Quel modo di procedere aveva il doppio vantaggio di permettere all'artista di giudicare dell'effetto della sua opera, e di renderne l'esecuzione più armoniosa. Infatti egli poteva cangiare col pennello quanto voleva, ed il musaicista trovava una guida assai più sicura che non sarebbe stato il cartone. E fra gli interstizii dei cubi invece del bianco della calcina il colore che si trovava sotto, veniva a dargli un'armonia maggiore. Il Buscemi che fa parola di questa maniera di procedere, e che ne teneva tutti i particolari dallo

stesso Riolo, suppone che alla calce frammista di paglia sia stata unita una qualche sostanza che permetteva all'intonaco di conservarsi molti giorni di più. Qual sia questa sostanza egli non lo sa; eppure sarebbe interessante assai, tanto per la storia dell'arte, che per il suo meccanismo stesso di sapere in che consistesse questo intonaco al quale si è sostituito un mastice, che ha senza dubbio altri vantaggi, ma non offre quello di potersi lasciare dipingere dall'artista. E sarebbe d'altronde interessante sapere di qual natura fosse questa pittura. Buon fresco non è di certo; il colore dell'affresco penetra nell'intonaco mentre questo rimane alla sua superficie, e scolorisce nella mano. Non sarebbe difficile assicurare questi due punti mediante un'analisi chimica (1). Nel ristaurare le parti sollevate dal muro che stanno per cadere, bisogna levarle e surrogarle con della mastice. Si potrebbe riunire una quantità sufficiente di quell'intonaco per poter eseguire l'analisi. Pregate adunque il signor Riolo di raccogliere una quantità sufficiente onde si possa venire ad un risultato. Non sarà difficile trovare un chimico che voglia occuparsene pel vantaggio dell'arte ».

Compendiando adunque le cose anzidette, non ci resta che a far voti perchè il culto delle antichità nostre sia tenuto in onoranza, e si mantenga in mente cui compete il dovere di far tesoro delle cognizioni, e dell'opera attiva ed efficace di chi ha consacrato una vita laboriosa a siffatti studi speciali, mercè dei quali la nostra nazione non teme anche oggigiorno chi le contenda il suo invidiato avito seggio.

C. F. Biscarra.

(1) L'analisi chimica fatta dal fu professore Cassoria dell'Università di Palermo, dimostrò la composizione del mastice antico di calce mescolata ad altra sostanza calcarea.

ARTE CONTEMPORANEA

CESARE MARIANI

PITTORE ROMANO

Crediamo cosa utile ed opportuna il portare a conoscenza dei lettori i punti salienti della carriera luminosa di questo valente artista, stato scelto dal Governo italiano a far parte del corpo dei giurati d'arti belle alla mondiale esposizione di Vienna. Diremo a quest'oggetto delle opere sue principali che sono gli affreschi da lui eseguiti in vaste proporzioni in alcune chiese di Roma, che valsero a stabilirgli meritata rinomanza, ed incominceremo dalle sue pitture in S. Lucia in via Monserrato, or sono poco più di tre anni commendevolmente restaurata dall'architetto Poli. Riportiamo pertanto un articolo del Wald della *Libertà* di Roma.

« La prima cosa che colpisce all'entrare in questa chiesa, è l'unità che regna in tutte le parti della decorazione. C'è unità di concetto, perchè tutte le pitture si riferiscono a una sola idea, quella della Liberazione degli schiavi; e c'è unità di esecuzione, essendo tutte quelle pitture d'una stessa mano delineate e colorite. In fondo all'unica navata, ti si fa incontro, nella callotta dell'abside, una vasta e ben ordinata composizione: la *visione di san Buonaventura*, che diede origine alla confraternita del Confalone. Nel bel mezzo dell'affresco, sorge un altare al disopra del quale si vede il cielo *aperto*, secondo l'espressione biblica. Una Madonna apparisce fra le nuvole, sorretta da due angioli; le stanno sotto a destra, in lunga schiera, i padri della chiesa, i Santi, i promotori della confraternita, un papa e un imperatore. A sinistra, una innumerevole turba di campioni della fede, gli uni a piedi, gli altri a cavallo, muove con arme, bandiere e stemmi a combattere i nemici della civiltà e della religione, e a liberare le vittime della ferocia islamitica. Sui gradini dell'altare, San Buonaventura giace prostrato colla testa china fra le braccia, come colui che dorme e che vede in sogno tutto quel pomposo e fantastico spettacolo. Sulle pareti del coro, a destra è un quadro esprimente Sisto Quinto al quale, nella chiesa di Santa Maria Maggiore, vengono presentati trecento schiavi d'ogni età e d'ogni sesso, redenti per cura e a spese dei confratelli lì presenti e distinti dal loro Confalone, sul quale rifulge la miracolosa Madonna. Sulla parete opposta è *Francesco Cerone* che presta giuramento davanti al legato del papa, nell'aula capitolina. Cerone dopo la morte di Rienzi fu fatto senatore di Roma per l'influenza della Confraternita. Passiamo alla gran navata. La volta è spartita in tre immensi ottagoni. Nel centrale è lo stemma della Confraternita; nei due altri, un angiolo con la tromba. Sugli angoli degli ottagoni siedono quattro schiavi nudi, dodici in tutto, che sostengono, due per due, piccoli medaglioni di colore bronzeo, nei quali sono espressi i fasti della Confraternita. Tralle finestre campeggiano le imagini allegoriche di quattro virtù: la Carità, con tre graziosi putti; la Costanza che arde la propria mano sopra un tripode acceso; la Liberalità che si

toglie il mantello per darlo ai poveri; e la Fede col calice e la croce.

Sui quattro pilastri si dirizzano sei personaggi colossali dell'antica legge, scelti fra quelli che hanno sofferto la prigionia o l'esilio, e che hanno contribuito alla salvezza del loro popolo: Geremia che fu incarcerato da Sedecia, e che predisse agli ebrei la cattività di Babilonia; Zorobabel che capitanò il primo ritorno degli ebrei a Gerusalemme e che riedificò il tempio; Esdra, il principe dei dottori della legge, che completò il rimpatrio degli ebrei; Noemia che nato in terra straniera, durante la schiavitù di Babilonia, rialzò le mura di Gerusalemme, e governò gli ebrei con saviezza; Tobia che fu tratto in servitù a Ninive da Salmanazar; e Daniele che tradotto e detenuto nella capitale dell'Assiria da Nabucodonosor, profetizzò la nuova dispensazione, e che gettato nella fossa dei leoni ne uscì sano e salvo.

Sui fianchi del finestrone, al di sopra della porta maggiore della chiesa sono due grandi figure muliebri. L'una è Debora profetessa e guerriera, che affrancò gli Ebrei dal giogo dei Cananei. L'altra è Giuditta che li liberò dagli Assiri, troncando il capo ad Oloferne.

La chiesa di Santa Maria della Visitazione o degli Orfanelli appartiene a una Congrega che si dedica all'educazione dei fanciulli privi dei loro genitori. Questa chiesa è stata splendidamente ricostruita e adorna all'interno di marmi, di stucchi, e di affreschi di mano del signor Cesare Mariani, che qui come in Santa Lucia ha per così dire scritto sui muri un poema, in cui non c'è tratto che non sia allusivo al titolo della chiesa, e al nobile còmpito della Congregazione. Nella lunetta dell'abside si vede una madonna in gloria, adorata dagli iniziatori della pia associazione. Fra i quali sono: San Girolamo Emiliani fondatore dell'ordine dei Somaschi, Paolo III che ne approvò gli statuti, e diversi laici, i quali mettono la nuova istituzione sotto il patronaggio della regina dei cieli. Intorno al tamburo della cupola siedono quattro sibille e quattro profeti preconizzatori della legge di carità e d'amore. Nei quattro lacunari dei piloni della cupola, intervengono i quattro più prossimi consanguinei di Maria e di Elisabetta, quali sono Zaccaria, Giovachino, Giuseppe e Giovanni detto il Battista. Nella volta della gran navata sorvolano in tre ottagoni cinque angioletti portatori di emblemi e di versetti relativi al culto di Maria Vergine; e più sotto, in quattro losanghe primeggiano i quattro evangelisti di statura colossale, coi loro soliti attributi: S. Matteo col libro, S. Marco col leone, S. Luca col toro, S. Giovanni coll'aquila. Sei quadri bislunghi in chiaro oscuro compongono il fregio, ed esprimono i principali fatti della vita di Maria: la nascita, lo sposalizio, l'annunziazione, il parto, la deposizione di Gesù, il transito.

Sui pilastri sono effigiati al doppio del vero i quattro dottori della Chiesa: S. Gregorio, S. Ambrogio, S. Basilio e S. Giovanni Crisostomo, ciascuno coll'abito e colle insegne della sua dignità.

La lunetta che sovrasta alla porta maggiore, è occupata da un grandioso componimento, rappresentante la Visitazione fatta da Maria a Elisabetta, dalla quale la chiesa ha tolto il nome. La scena è un vago paesaggio che ha nel centro una amena abitazione, con una larga scalinata, in mezzo alla quale s'incontrano le due cugine; sulla porta sta ritto Zaccaria, e a pie' della scala San Giuseppe che custodisce un asinello.

La cappella a sinistra dell'altare maggiore racchiude tre altri affreschi. Nel primo si vede il fondatore della congregazione dei Somaschi, S. Girolamo Emiliani che sta presentando tre orfanelli biancovestiti alla Madonna in gloria, loro protettrice. I due quadri laterali esprimono due incidenti della vita del Santo.

È imponente l'effetto generale di queste pitture del signor Cesare Mariani. Tutte le parti si corrispondono fra di loro, e tutte concorrono a formare un assieme armonioso che diletta a un tempo stesso l'occhio e la mente. L'invenzione dei soggetti, l'ordinamento delle macchine, la disposizione delle figure è degna dei più alti encomii. Il colorito è robusto, pastoso e gaio. Non tutte le figure sono egualmente riuscite, ma in molte si osserva un bello stile di disegno, e specialmente negli schiavi nudi atteggiati sul gusto di Michelangiolo, nella volta di Santa Lucia.

Fra i tanti lavori più sopra accennati, il S. Buonaventura e la Visitazione sono commendevolissimi per la piacevolezza della composizione e la vivacità del colorito, e farebbero onore a qualsiasi buon frescante odierno.

Il Mariani ha preso parte col Fracassini, il Grandi, e il Goghetti romano, alla decorazione della basilica di San Lorenzo, restaurata per decreto dell'attuale Pontefice. È opera del Mariani, nel fregio della gran navata la storia del S. Stefano, divisa in due quadri di sette metri di lunghezza ciascuno. Nell'uno è la lapidazione del primo martire della fede cristiana, nell'altro è il trasporto della sua spoglia mortale.

Nella chiesa di Santa Maria in Monticelli si vedono i primi saggi del pennello del Mariani. Ora sta conducendo numerosi soggetti sacri nella cupola e nelle cappelle della piccola chiesa di Santa Maria di Loreto in piazza Traiana. Si potrebbe credere che il Mariani sia un pittore esclusivamente religioso; ma, egli tratta anche il genere, anzi è stato uno dei primi a trattarlo in Roma.

Il vero genio non ha maestri; è autodidascalo, come dicevano i Greci. S'istruisce da sè, studia indefessamente senza altro simolo che l'amore del bello e dell'arte. Si chiamano suoi maestri quelli che incidentalmente l'hanno consigliato e guidato nel suo esordire. Consigliere e guidatore del Mariani ai suoi primi passi nell'arte pittorica, fu il professore Minardi, del quale il Mariani non può pronunziare il nome senza accoppiarvi le più vivaci espressioni d'ammirazione, di gratitudine e d'affetto. »

*

CRONACA

Roma — (*Nostra corrispondenza*). — Vi invio tre programmi di concorso aperti dal nostro Municipio. Il primo consiste in un premio di lire 5000 per la miglior opera di pittura, ed altrettante per la scultura: gli altri d'interesse puramente locale risguardano l'esecuzione di 5 statue per il Cimitero, e la decorazione di una fontana. Tutta la stampa romana si mostrò giustamente indignata, che negli ultimi concorsi non venissero ammessi che i soli romani, o coloro fra gli Italiani che da dieci anni avessero studio in Roma, e che il Giurì per giudicare dei bozzetti presentati venisse esclusivamente composto di alcuni membri della R. Accademia di S. Luca. Tanto più dispiacque codesto ingiusto esclusivismo, in quanto chè nel primo dei programmi che vi comunico in appresso, erasi ottenuto dalla nostra Associazione Artistica Internazionale di chiamarvi indistintamente tutti gli artisti residenti in Roma, e che il Giurì venisse eletto per suffragio universale fra gli artisti medesimi. Ci lusinghiamo, che tali misure rancide e di vecchio stampo non si abbiano a ripetere in avvenire.

AVVISO DI ESPOSIZIONE ARTISTICA ROMANA

Il Consiglio comunale ha deliberato nella tornata del 25 maggio 1872 d'invitare ad una pubblica Esposizione di lavori di pittura, e scoltura, ed incoraggiare con la somma di lire 10,000, la cultura delle arti belle che tanto, insino ad oggi, furono di onore alla città nostra, incaricando la Giunta di provvedere sul modo di esecuzione.

La Giunta municipale augurandosi che possa in seguito il Municipio contribuire per la sua parte in altro modo più efficace allo sviluppo dell'arte nazionale, invita intanto per quest'anno gli artisti italiani e stranieri domiciliati in Roma a voler concorrere all'Esposizione della quale si tratta.

L'Esposizione verrà aperta il giorno 1° ottobre.

I lavori si riceveranno insino al giorno 1° novembre.

La chiusura avrà luogo il giorno primo decembre.

L'Esposizione avrà luogo nelle sale poste in Piazza del Popolo, che vennero per tale oggetto concesse al Municipio dalla Società degli amatori, e cultori delle belle arti.

Gl'incoraggiamenti saranno due, di lire 5000 ciascuno, destinato l'uno ai lavori di Scultura, l'altro a quelli di Pittura.

Dagli esponenti sarà scelta una Commissione, cui è riservato il decidere sulla ammissione all'Esposizione di diversi lavori, sul loro collocamento nelle sale. Essa redigerà il regolamento per il servizio interno, per l'ingresso del pubblico, e quant'altro occorra perchè tutto proceda con l'ordine e la regolarità necessaria.

L'assemblea del Circolo internazionale, e quella della Società degli amatori e cultori delle belle arti si riuniranno sotto la presidenza del Sindaco, per procedere insieme alla nomina di altra Commissione formata di 22 artisti, metà per la scultura e metà per la pittura. Potranno questi esser eletti anche fuori della Società.

Al termine dell'Esposizione la Commissione si dividerà in due Sotto-Commissioni formata l'una di pittori e l'altra di scultori.

Ciascuna Sotto-Commissione, costituendosi come giurati, delibererà quale sia il lavoro cui debba darsi l'incoraggiamento e decreterà la consegna delle lire 5000, ai respettivi autori, dovendo il suo giudizio considerarsi come inappellabile. Sarà in facoltà dell'artista che abbia meritato l'incoraggiamento di cedere l'opera sua al Municipio per essere collocata in Campidoglio.

TAVOLE

SETTEMBRE PRESSO RIVARA

Quadro ed acquaforte di Ernesto Rayper, *da Genova.*

A poco a poco il paesista mette in rinomanza il sito, ed il nome del sito s'affratella misteriosamente al nome del paesista. L'arte, anima, si è trasfusa a poco a poco nell'altra grande anima, la campagna. L'intelligenza umana e la santa poesia del cielo, dell'acqua, degli alberi e dell'erba si sono abbracciate in sodalizio d'amore. La consuetudine dello studio si è fatta a grado a grado intimità profonda. Là dove tante volte ha provato le angoscie dell'interpretazione faticosa — là dove tante volte ha sentito l'incùbo orribile dei giorni di nausea e d'impotenza — là dove talora fissò nella tela qualche scintilla del vero — là è il cuore dell'artista, là vanno errando i sogni diafani del suo pensiero, là il soffio dell'aria è il dolce suo soffio vitale.

Queste alleanze di nomi sono una musica, un'eco agreste — sembrano contenere il vasto bisbiglio dei campi — e quando si ricordano al tramonto, in un gruppo d'amici, che freschezze argentine brillano e ridono d'improvviso alla fantasia, che festività di verzura e di azzurro, che lontananze, che armonie! . . . Si pensa l'idillio, si mormora la canzonetta e la lirica blanda.

Così ad esempio, in Francia si dice Corot e *Ville d'Avray*, Corot e *les bords de l'Oise*; si dice: Jules Dupré e *l'Isle-Adam*, si dice ancora: Théodore Rousseau, Troyon, Diaz, e la foresta di Fontainebleau.

Per noi c'è tutta una gaia leggenda rurale di impressioni e di memorie in queste tre parole: Ernesto Rayper e Rivara.

SAFFO

Quadro di Andrea Gastaldi, *da Torino.*
Litografia di Giovanni Piccone, *da Torino.*

Sono gli ultimi passi — le ore supreme. Gli ultimi passi nella duplice oscurità della notte e della vita. Dietro a lei svaniscono i bei sogni d'un tempo, l'amore unico e sublime, gli splendori della fama, — tutte le speranze e tutti gli inganni; presso a lei, lugubremente, si disegna nei caldi vapori notturni il promontorio di Leucade — il sito della morte. Già dalla cetra gloriosa pendono spezzate le corde, e fra poco si spezzerà orribilmente giù nei marosi quel corpo sprezzato da Faone, e che ora la luna, estrema ironia! va carezzando.

MONUMENTO SEPOLCRALE

IN SAN LORENZO DI FIRENZE

Scultura di Giovanni Duprè, *da Firenze.*
Ricordo ad acquaforte di Giovanni Negro, *da Torino.*

Ancora è chiuso agli occhi del pubblico il gran monumento a Camillo Cavour, l'opera massima, il poema di marmo del Duprè; — nel giorno primo di ottobre cadrà il velo, e allora il monumento avrà gli evviva della moltitudine immensa, e avrà la gloriosa discussione degli artisti e della critica. Quel giorno, quell'apparizione, quel plauso, quel giudicio, l'arte e la patria li aspettano con desiderio profondo; — intanto, è senza dubbio cosa di vivo ed attuale interesse il ricordo di questo monumento funerario, una delle orme più auguste che il Duprè abbia stampato nel campo della scultura.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA. Luigi ROCCA.

Gerente Avv. Luigi Rocca.

Torino, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3, e Lagrange, 7.

Ernesto Rayper dip. e inc. *Calc. Loverà*

SETTEMBRE PRESSO RIVARA

Andrea Gastaldi dip. *Torino Lit. Giordana e Salussolia* *G. Piccone Lit.*

SAFFO

ALLA MEMORIA DELL' AMATA CONSORTE
BERTA DE' CONTI MOLTKE HWITFOLDT
TANTO BELLA QUANTO VIRTUOSA
MORTA A XXVI ANNI IL XXIV GIUGNO MDCCCLVII
IL COMM. LUIGI FERRARI CORBELLI POSE

MONUMENTO SEPOLCRALE
IN S. LORENZO DI FIRENZE

G. Duprè Scolpì *G. Vegro inc.*

L' ARTE IN ITALIA

ARCHEOLOGIA ARTISTICA

OPERE EDILIZIE IN VERCELLI

Professore ed amico carissimo,

Posso finalmente darvi per fatto compiuto quanto già vi diceva in trattativa fin dall'inverno trascorso. — Con nobili e generose determinazioni degne di venir imitate, il nostro Istituto di Belle Arti ha testè con istrumento 12 luglio p. p., rogato Franzor, fatto acquisto del così chiamato Teatro Mariani e dei preziosi dipinti che stanno in esso e nelle immediate sue adiacenze, i quali tesori d'arte d'incognito autore e che vado or ora a descrivervi facevano parte dell'antico palazzo de' Tizzoni signori di Desano e più tardi della famiglia Mariani che si servì ad uso di teatro delle sale che appunto li contiene, delle quali come del rimanente della casa erano ultimi proprietari i signori fratelli Farchetti i quali la cedevano ai signori Zanelli e da questi ultimi l'Istituto acquistava testè quanto lo interessava, cioè la sala detta propriamente il Teatro con sottostante grotta; due membri sovrastanti al piano nobile che probabilmente diventeranno una sala o pinacoteca pella raccolta già ben avviata dei quadri dell'Istituto, e finalmente la sovrastante Torre essa pure detta de'Mariani che contiene la scala ai piani superiori colle belle pitture su di uno de'suoi pianerottoli, che vado a descrivervi unitamente a quelli della sala del Teatro. — Lo scopo dell'Istituto già s'intende è di dar aria e luce a codeste preziosità d'arte e così provvedere alla conservazione dei patrii monumenti cotanto non curati anche ai nostri dottissimi giorni.

Ma una buona a questo mondo ed una cattiva. Mentre l'Istituto cotanto sensatamente operava, il municipio atterrava un avanzo restaurabile di un chiostro in terre cotte che corrente il 500 l'abate del Verone costruiva sul fianco della maestosa chiesa di S. Andrea, e ciò per nissun altro motivo che per farne giardino e passeggio! Non abbiamo passeggi e piante a sazietà! Ma ritorniamo al nostro consolante acquisto; l'oggetto principale del quale non saprei descrivervi meglio che ripetendo quanto ne stampò il P. Luigi Bruzza nella *Miscellanea di Storia patria* al vol. 1:

« Sebbene cotanto incerto sia l'autore delle pitture dell'an-« tico palazzo dei Tizzoni nè si abbia argomento per cre-« derle opere di Giovan Antonio Bazzi (detto il Sodoma) « come si presume da alcuni, stimo opportuno di qui descri-« verle onde vengano meglio conosciute e se ne serbi me-« moria contro il tempo che le va danneggiando. — Ador-« nano queste tutta intiera la vôlta della sala a pian terreno « lunga tredici metri, e larga quasi sette in circa, che dal-« l'uso a cui servì qualche tempo e dal nome del possessore

« chiamasi comunemente Teatro Mariani. Nello spazio di « mezzo ove la vôlta rispiana è un quadrilatero di metri 5 « per 2 in cui sono figurati di grandezza quasi naturale gli « dodeci Dei dell'Olimpo ai quali aggiungonsi Ercole, Bacco « ed Amore, e parte stanti, parte seduti fanno corona e li- « bazioni a Giove che siede nel mezzo. I peduzzi della vôlta « sono intorno intorno frammezzati simmetricamente da fasce « adorne di puttini, sicchè formano otto quadri ove sono rap- « presentate le Muse accompagnate ciascuna da un Dio con « cui ha più prossima relazione per meglio significare, a guisa « di simbolo, l'oggetto e l'ufficio delle sue ispirazioni: bella « e ad un tempo nuova ed erudita invenzione. In un solo « quadro sono insieme due Muse. Negli angoli stanno or tre « or quattro puttini che reggono uno scudo blasonico della « famiglia Tizzoni.

« Semplice è lo scompartimento della vôlta; ordinata e ben « disposta la composizione di questo grande dipinto. Tra « molti pregi notansi però alcuni leggieri difetti e pare opera « di giovani anzichè di artista maturo: e pecca talora di tra- « scuratezza nelle figure che non sono tutte disegnate con « egual diligenza. Vuolsi da alcuni mancante di forze e va- « rietà il colorito che però ha una certa leggerezza e sfuma- « tura su cui la vista dolcemente riposa. Morbido è il nudo « ma difettante talora di calore e vigoria di vita. Dall'aria e « dalla grazia del disegno delle mani e de'piedi, dalla forza « e varietà del colorito con cui seppe specialmente avvivare « le figure dei putti, si conosce che il pittore avrebbe po- « tuto riuscire eccellente in tutte le parti. Ma pare che la « grandezza dell'opera ne affrettasse e ne stancasse la mano « e fosse più sollecito d'ottener lode del complesso della « composizione che dalla accuratezza dei particolari. Pur non « dimeno un tale affresco mostra che egli era capace di rag- « giungere il bello e il meglio dell'arte, e meritare uno spe- « ciale ricordo siccome buon saggio dell'arte ne'tempi in cui « fioriva in Vercelli.

« Assai meglio riuscì lo stesso pittore in un più ristretto « dipinto che si ammira sul primo ripiano della scala dello « stesso palazzo. Rappresenta la Vergine che genuflessa adora « il suo divin figlio, ed ha alla sua sinistra San Giuseppe « che pur genuflesso sorride al grazioso pargoleggiar del « Bambino ed alla sinistra un pastore che pare in atto di « giungere allora allora ad adorarlo.

« Meraviglioso è lo scorcio del Bambino che da qualunque « parte ti volga ti si presenta sempre innanzi grazioso, e lo « vedi ondeggiare sul lembo del manto della madre per ri- « volgersi a guardarti. La Vergine ha un'aria piena di pudica « bellezza e di graziosa modestia ed esprime con non so « quale novità di tipo l'idea della verginale purezza e della « materna dignità. Il pastore è condotto con mano franca e « sicura, e colorito con robustezza di tinte; le estremità delle « figure sono tocchi di mano maestra. In alto era una glo- « ria d'angioletti che ora sono quasi scomparsi. Non è dubbio « (così il Bruzza) che questo dipinto sia della stessa mano « che colorì il consesso degli Dei nella controstante sala, « ma essendo questa un'opera più ristretta, il pittore raccolse « meglio tutto se stesso e la condusse con esimia diligenza in « ogni sua parte ».

È gravissimo danno che, per trovarsi questo affresco in luogo aperto e quasi esposto all'intemperie delle stagioni ed all'indiscretezza o non curanza dei passanti per la scala sia stato considerevolmente deteriorato, e se ne deve grado alla diligenza con cui fu preparato il muro e alla previdenza del pittore che opportunamente ne rafforzò le tinte se pur tuttavia esiste in condizione a meritarne il trasporto che ne verrà fatto appena che l'Istituto entri al possesso dell'acquisto. Egli intanto con un tavolato provvisoriamente applicatovi provvide ad impedirne ulteriori avarie.

L'Amico vostro
EDOARDO MELLA.

ARCHEOLOGIA

RECENTI SCAVI DI CONCORDIA
(VENETO)

Rapporto della Sub-Commissione consultiva di Antichità e Belle Arti.

Sull'antica strada romana Emilia Altinate, e precisamente a metà circa del tratto che corre fra Altino e Aquileia, giace Concordia, fondata, o meglio forse ingrandita, da Giulio Cesare Ottaviano, il quale vi spedì una colonia militare di veterani dopo la battaglia di Filippi, l'anno di Roma 716, il trentaottesimo dell'êra volgare.

La denominò Giulia in onore di Giulio Cesare, e Concordia per la memoria, dicesi, della unione dei Triumviri, dopo la convenzione fatta a Brindisi con Marco Antonio e Lepido.

La sua posizione sul fiume Romatino, oggidì detto Lemene, in vicinanza al mare, fece sì che ben presto aumentasse d'importanza così dal lato militare, coma da quello del commercio, ed è perciò che la vediamo nominata da Pomponio Mela, da Plinio, da Tolomeo, ed il suo nome è segnato nell'*Itinerario di Antonino* e nella Tavola Peutingeriana. Oltre alla grande via Emilia Altinate, che conduceva da Roma in Aquileia, e sulla quale era posta Concordia, partiva da essa una strada che il Filiasi chiama Germanica, perchè appunto correva diritta al Nord, e per i dirupati monti Carnici andava in Germania. Vicino a Concordia poi congiungevasi coll'Altinate la via detta concordiese, che univa Concordia ad Oderzo, dove s'incontrava colla Postumia, che conduceva a Verona. Le antiche lapidi scoperte nell'agro di Concordia la fanno conoscere ascritta alla tribù Claudia, e

la mostrano fiorente per commerci ed industrie, dotata di magistrature, quali i Decemviri, i Quadrumviri, gli Edili, i Seviri, e, ad imitazione di Roma, dei Decurioni, che nelle iscrizioni sono chiamati: *Ordo splendidissimus*.

Il celebre Bartolomeo Borghesi illustrava una iscrizione dell'antica colonia Concordia che somministra alcune notizie importanti sopra Arrio Antonino, che visse al tempo di Marco Aurelio e di Lucio Vero, e ch'era di essa patrono. Fra le industrie che più esercitavansi in Concordia, principalissima era quella del fabbricare le freccie, donde le venne il nome di *Sagittaria*, che oggidì si amò di far risorgere. Questa fabbrica provvedeva di freccie le legioni romane stanziate sul Reno e sul Danubio.

Nè le arti belle vi erano trascurate, e le molte sculture, i basso rilievi lavorati sopra bel disegno, i musaici ed altri oggetti che si andarono spesse volte scoprendo, e dei quali molti se ne conservano nella casa Muschietti in Portogruaro, mostrano come Concordia non fosse indegna anche da questo lato di dirsi colonia romana. Ch'essa poi potesse offrire stanza ad imperatori, lo ricaviamo dal vedere che l'imperatore Teodosio, nel 391 di G. C., pubblicava datate da Concordia due leggi, inserite nel Codice, al quale ha il vanto di aver dato il nome. Fino a quest'epoca Concordia si mantenne in prospero stato, e forse lo avanzarsi delle irruzioni dei barbari ebbe sulle prime a giovarle, chè vi si accrebbero i presidii militari, vi transitarono o vennero ad imbarcarsi le legioni dirette per far fronte ad essi. Ma oramai l'impero romano volgeva al suo termine, il secolo V, età di disastri e rovine, lo vide sfasciarsi, ed aprì il campo alle dominazioni straniere.

Con Alarico, nel 410, la splendida età romana finisce, e le orde dei barbari oramai padroni di quasi tutto l'Impero, lo percorrono da un capo all'altro, seminando stragi e rovine. Concordia fu anch'essa saccheggiata, e gli abitanti fuggirono, ritornando però molti di essi, non appena cessato il pericolo, al sito natale. Egli è perciò che non possiamo convenire con coloro che affermano che Concordia fosse distrutta del tutto nel 452 da Attila, se nel 494 Cassiodoro la nominava come travagliata col suo territorio dalla carestia. E nemmeno la crediamo affatto distrutta dai Longobardi, chè una parte del suo Duomo è del secolo XI, e due secoli dopo fu eretto il suo battisterio dal vescovo Regiponto, al tempo di Ulderico I Patriarca di Aquileia. Però quelle continue invasioni fecero sì che a poco a poco i suoi abitanti, come quelli di altri luoghi ad essa vicini, trovando più sicura stanza in seno alle lagune, si stabilirono in esse, cosicchè il concordiese rimase quasi deserto. Ricco com'è d'acque fluviali e in margine al mare, subì grandi cangiamenti; il suolo si è abbassato, altre alterazioni avvennero per violenti uragani, ed i suoi terreni divennero incolti e paludosi.

Tratteggiata con rapidi cenni la condizione antica di Concordia, non abbiamo ancora fatto parola del quando in essa cominciasse il cristianesimo, il che è tradizione avvenisse per opera di Ermacora, successore di San Marco nel patriarcato di Aquileia, nel primo secolo dell'èra volgare. Ma non abbiamo certa notizia dello stabilirsi pubblicamente della fede di Cristo in essa, che nel III secolo, per opera di S. Ilario vescovo d'Aquileia, poco prima che Costantino, dando libertà ed esistenza legale alla Chiesa, segnasse il principio di una nuova èra. D'allora in poi il culto cristiano abbandonò il secreto delle catacombe, murò chiese, e i sepolcri occuparono aree all'aperto cielo. I simboli cristiani si manifestarono in ogni luogo, i mistici pesci, i vasi che servivano ai sacri usi, il monogramma di Cristo, che Costantino avea innalzato sul labaro vittorioso, vennero dappertutto figurati e ripetuti sui monumenti.

Fu però ancora contrastata per lungo tempo la nuova credenza, e l'imperatore Giuliano tentò inutilmente di ristabilire il paganesimo; ma, dopo il 350, essa divenne la religione dominante ed i tempii pagani vennero trasformati in tempii cristiani.

Chi dalla piazza di Concordia Sagittaria, in oggi comune del mandamento di Portogruaro, traversato il ponte levatoio sul fiume Lemene, si diriga a sinistra, passato il piazzale della Fiera, entra per la strada comunale, detta delle Gaffarelle, in un fondo che dista dalla chiesa cattedrale circa 260 metri, e 122 dal fiume Lemene. Esso è segnato nella mappa del comune censuario di Concordia ai numeri 644 e 947, che hanno insieme la superficie di pertiche censuarie 18 25.

Anticamente della proprietà dei conti della Frattina, passò nel 1850 al capitolo dei canonici di Concordia, e nell'anno decorso, venduto come ente dell'asse ecclesiastico, fu acquistato dal conte Eduardo Perulli.

Nel catasto originario, anteriore all'anno 1813, portava la denominazione di Casale. I tipi eseguiti con diligenza ed esattezza dal collega nostro cav. Berchet, e quello per esteso fatto, per commissione del municipio di Concordia, dal signor ing. Antonio Bon, daranno una idea chiara del sito, meglio che la descrizione che mi sono ingegnato di farvi.

Nel febbraio decorso, mentre il conte Perulli faveva scavare dietro ad un filone di sabbia che gli era necessaria per una sua fabbrica, i lavoranti s'imbatterono in un'arca di pietra calcare, esistente alla profondità di circa un metro; e mentre davano opera a metterla allo scoperto, ne trovarono un'altra, poi una terza, una quarta e giunsero a sentirne colla sonda un numero rilevante.

A merito del sig. Segatti sindaco di Concordia, e del signor avv. Dario Bertolini di Portogruaro, appassionato ed erudito cultore degli studi archeologici, fu tosto fatta conoscere alla R. Prefettura di Venezia la scoperta avvenuta, e la Subcommissione, delegata a verificare l'importanza, giunse sul luogo allorchè la superficie scavata misurava circa 184 metri quadrati, e le arche o sarcofaghi trovati ascendevano al numero di venti e più. Esse sono in generale del volume di circa due metri cubici, hanno forma parallelepipeda, col coperchio prismatico, avente quegli acroteri agli angoli che si veggono nelle quinconce, alla distanza di circa 60 centimetri una dall'altra, si trovano a differenti profondità; sono di un solo pezzo di pietra arenaria, per la maggior parte di lavoro greggio ed anepigrafi.

Tre sole fino ad ora portano iscrizioni, in due delle quali, più che scolpite, paiono incise a grafito. Per sostegno di una di esse fu trovata sotto un'ara di pietra d'Istria, avente dalla parte che poggiava sul suolo una iscrizione con caratteri ro-

mani del buon tempo, ed in uno dei lati gli emblemi dell'arte del *porcenarius* o del pizzicagnolo. Un'arca ha da un lato, sulla fronte del timpano del coperchio, il monogramma di Cristo chiuso in una corona di foglie, colle bende orizzontali, ed altra ha il monogramma suddetto nel mezzo di un arco.

In una terza, esso si vede senza alcun ornamento all'intorno, e così pure una croce patente è scolpita in un'altra. Un sarcofago ha da uno dei lati scolpiti due piccoli archi sorretti da quattro colonnette; sotto uno degli archi vi sono tre pesci disposti uno sopra l'altro in linea parallela, e nell'altro arco un vaso da tener vino chiamato da'Romani *capis*. Sul timpano di altro coperchio è scolpita una patera col manico, che potrebbe figurare un utensile di qualche arte.

Sulla fronte di un'arca che non è ancora del tutto scoperta, vedesi scolpito in alto rilievo il busto di un legionario coll'armatura, lavoro rozzo e danneggiato fino dal tempo nel quale stava esposta all'aperto. Infine sopra di un'altra arca vedesi una piccola ascia.

I disegni di queste arche sono stati segnati da quell'egregio artista ch'è il nostro collega cav. Molmenti, per essere uniti all'ufficiale rapporto. Unite pure ad esso, la Subcommissione presenta le iscrizioni trovate, e disponendole secondo il tempo al quale sembrano appartenere. Prima perciò si è quella che il nominato da essa F. (figlio) Galla dedicava alla memoria della madre, del padre, del nipote, del fratello e del liberto. I caratteri, ancora di buona forma, la semplicità del cippo sul quale sono scolpiti, la qualificano per la più antica.

Essa meriterebbe non breve illustrazione, chè ricorda cogli emblemi, che reca da un lato, il mestiere del *porcenarius*, al quale appartenevano i Galla. A mia notizia, è la sola che ci mostri tali emblemi, che forse saranno gli stessi che avranno servito d'insegna alla bottega del *porcenarius*, che Quintiliano c'informa essere stato costume anche fra i Romani indicare con qualche figura emblematica la natura del commercio che taluno esercitava. Oltre a' tre coltelli uno grande, uno mezzano ed uno piccolo, all'accialino anche in oggi usato per affilarli; al prosciutto; vediamo incisa nella pietra la bilancia, con esatta fedeltà riprodotta, giacchè, senza accennare alle lance, ci fermeremo per un istante al giogo, una metà del quale è diviso con tacche in frazioni, nella stessa maniera che è divisa tra noi la stadera. Un piombino vi si vede attaccato ad un anello, sicchè con esso s'indica tutto ad un tratto il peso preciso dell'oggetto sul giogo, che serve così da stilo, senza aver bisogno di contare i pesi collocati sopra uno dei piatti. Di tali interessanti bilancie molte se ne vedono nei musei, e di una trovata a Pompei ne offre il disegno il dizionario del Rich.

Sotto alla bilancia sono scolpiti, in una cassettina oblunga, i pesi in numero di dieci. Quest'ara, che come si disse era stata posta a sostegno di una delle arche scavate, ed era collocata colla iscrizione rovesciata sul terreno, si appalesa per la semplicità del lavoro, per la forma dei caratteri, e per l'epigrafe che reca, della prima metà del terzo secolo dell'èra volgare.

Ciò mi fanno ritenere i nomi che vi si leggono, e gli emblemi che rappresenta, non del tutto rozzamente scolpiti. — I collettori di epigrafi ne riportano molte che hanno scolpiti i simboli della professione liberale o meccanica dei menzionati nella iscrizione, e basterà fra moltissime ricordare quella che ci dà lo Smetzio di Marco Popilio Epimeo, vinaio, con il secchio e la botte, ed altra del Grutero, di Aurelio Sardiano, cuoco, colla graticola, la padella, il treppiede, e il coltello; *vilissimum antiquis mancipium*, esclama Tito Livio, che per la sibaritica mollezza dei romani degeneri, *et aestimatione et usu in praetio esse coepit*, e lo stesso forse avrebbe esclamato in veggendo quella di Galla.

Anche l'ascia che scorgesi in altra arca anepigrafe, deve indicare il mestiere di chi era in essa sepolto, probabilmente un falegname, *faber lignarius*.

Seconda si presenta una iscrizione piuttosto difficile a rilevarsi, ma che, mediante un esatto calcolo, ci venne dato di decifrare. Essa è sul dinanzi di un'arca che non ha alcun ornamento. Si riferisce a un Saturnino centurione della prefettura dell'Illirio e della Dacia Ripense, sepolto per opera di un amico. Questa iscrizione è per noi importante, perchè, essendovi nominata la prefettura dell'Illirio e della Dacia Ripense, ci dà un'epoca quasi sicura del tempo al quale si riferisce. Sappiamo infatti che la Dacia, divisa fino da Diocleziano nel 289 di Cristo, in Mediterranea e Ripense, formava parte della prefettura dell'Illirico. Fu dopo il 364, sotto Valentiniano, che all'Illirio rimase la sola Dacia Ripense. L'iscrizione deve essere adunque posteriore a quest'anno, e siccome in essa il Saturnino è nominato Centenario per Centurione; e Vegezio nato nel 380 dopo Cristo, scrive: *Erant autem centuriones qui singula centurias curabant, qui nunc Centenarii nominantur*, così possiamo ritenere che Saturnino sia vissuto alla fine del secolo quarto e nei primi del quinto, nel qual tempo fioriva già in Concordia la religione cristiana, perchè sappiamo che in Aquileia il primo tempio fu eretto pubblicamente nel 348, e nel 353 l'imperatore Costanzo ordinava che in tutta Italia si chiudessero i tempii pagani.

Si aggiunga a ciò che Saturnino è un nome comunissimo tra i primi cristiani.

Dal Centurione Saturnino, nello stesso modo che l'evo in cui siamo da romano va trasformandosi in barbaro, le scoperte concordiesi ci fanno passare ad un Vassione gregario dei Batavi, nativo di Kempten, in latino Campidona, città della Baviera sull'Illuer; Ugone Grozio ci insegna che gli ausiliarii Batavi furono di grande aiuto ai Romani, che li tenevano soprattutto nelle isole e nei luoghi vicini al mare per averli pronti nelle spedizioni lontane. Nè il nome di Vassione è nuovo per i raccoglitori di epigrafi, chè in una memoria dell'Accademia Reale delle iscrizioni di Francia dei primi anni del secolo scorso, è accennata un'iscrizione rinvenuta a Vieux in Normandia, nella quale si legge *Memoria Vassionj q. k.* Alle valorose legioni romane erano succeduti ne' bassi tempi i numeri o distaccamenti, che prima erano di rado nominati, e vediamo in questa epigrafe il Vassione indicato come milite del *numero dei Batavi seniori*. È quindi consentaneo il dedurre che essendo appunto Concordia una città vicino al mare, e sulla strada della Germania, un distaccamento di Batavi seniori, o veterani, colà vi stanziasse. Ma

questa epigrafe, col suo latino barbaro, coi rozzi caratteri, coi nomi di Vassione e d'Indacca, con uno strano spezzamento delle parole in fine della linea, colla multa da darsi al fisco di soldi d'oro 75 a chi osasse muovere l'arca, e sappiamo che l'*aureus* dopo la riforma monetaria di Costantino ebbe il nome di *solidus*, ci conduce oramai al quinto secolo dell'èra volgare, e difatti, tanto alcune iscrizioni riportate dal Grutero, come moltissime riferiteci dal Boldetti e dal Martigny, somigliantissime alla nostra, sono da questi autori assegnate al secolo V. Il chiar. avvocato Bertolini faceva poi conoscere alla Subcommissione l'ultima epigrafe testè scoperta, sopra un'arca che reca scolpito il monogramma di Cristo nel mezzo di una corona, e nella quale i due coniugi Felice e Lucia (notate i nomi affatto cristiani), che si apparecchiarono viventi la sepoltura, non vogliono che dopo loro sia posto alcuno in essa, sotto pena della forte somma di due libbre d'oro, cioè di 144 solidi o aurei.

Questa iscrizione, com'è l'ultima scoperta, così lo è anche per il tempo al quale si riferisce, ed ormai lettere e lingua non hanno quasi più di latino che il nome. La vicinanza in cui sono disposte le arche rinvenute, le molte che vennero colla sonda sentite, l'estensione dell'altezza del terreno, alcuni segnali di un muro, forse di cinta, che venne trovato, un principio di gradinata che si accenna scoperta, tutto fa ritenere ch'esse saranno in grande numero, e ci dà a conoscere che quel luogo abbia servito a cimitero di Concordia per una gran parte dei due secoli IV e V. Forse esso servì dapprima a cimitero pagano, e sotto le arche si troverà l'ustrino dove bruciavansi i cadaveri, come avvenne in altri luoghi. E così come il cippo dei Galla, altri ve ne possono essere del tempo pagano, e che spargeranno luce sulla storia di questa colonia romana. Nelle arche che furono aperte non si rinvennero che ossa, qualche moneta, una delle quali fu riconosciuta di Alessandro Severo, ed una piccola perla. La Subcommissione fu presente all'aprimento di un'arca, che però, essendo spezzata, conteneva dentro un alto strato di argilla, deposta coi secoli dalle acque; poche ossa restavano ancora visibili.

E qui, nel dar fine al rapporto, la Subcommissione propone che vogliasi appoggiare caldamente presso l'on. senatore prefetto, che mostrò tanto interesse in argomento, il voto ch'essa esprime che, cioè, venga da lui officiato con premura il Governo, di aiutare, per quanto può, gli scavi concordiesi, ed una pari domanda sia fatta alla rappresentanza provinciale ed ai municipii di Portogruaro e di Concordia.

Il benemerito sindaco di Concordia, signor Segatti, ha già conchiuso un preliminare col signor Perulli, per cui questi rinuncia per quest'anno, dietro modico compenso, alla rendita di quella parte del fondo, ove ritiensi vi fosse l'antico cimitero, e ch'è dell'estensione di due campi friulani, cioè due terzi di ettaro circa.

Gli scavi dovranno essere eseguiti sotto la sorveglianza immediata della Commissione, che per fortuna ha uno dei suoi membri che va in adesso a trovarsi sul luogo. A lui ci parrebbe bene che venissero associati i signori Segatti e Bertolini, cosicchè la Commissione fosse a Concordia sempre rappresentata, riservandosi essa di fare quelle visite che credesse necessarie, ed autorizzati poi i tre signori a scegliere un ispettore che sia sempre presente al lavoro.

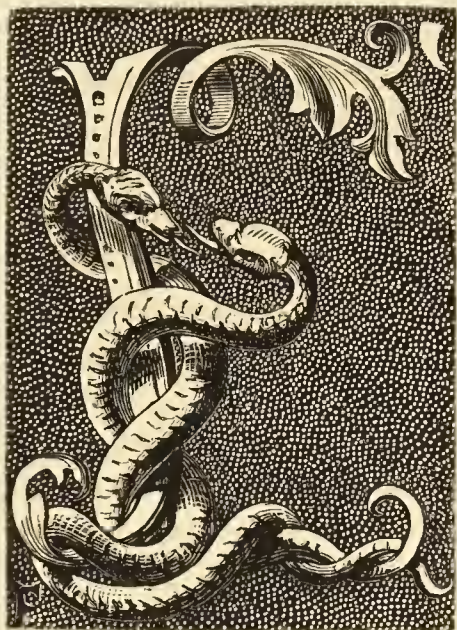
Scoperta interamente la necropoli, e difesa dalle acque, si vedrà il da farsi, e quali sieno le decisioni da prendersi.

Così avrassi il merito di aver cooperato allo scoprimento di un monumento certo interessante, ne ridonderà onore al Governo che ne aiutava il rinvenimento, decoro e vantaggio al paese ov'esso si trova, e non saranno soltanto gli stranieri che verranno a ricercare ed a studiare le nostre memorie.

Nicolò Barozzi.

RESTAURI

LA CAPPELLA DI SAN PIETRO MARTIRE

IN SANT' EUSTORGIO A MILANO.

È uno dei più bei monumenti dell'arte risorgente: la sua epoca è il 1460. I Guelfi Della Torre signori di Milano avevano favorito i monaci benedettini propensi all'emancipazione religiosa ed avversi all'inquisizione; i Visconti che a quelli succedettero, quindi gli Sforza, accarezzarono, all'invece, i frati domenicani cresciuti in potere alla corte di Roma. La basilica di S. Eustorgio data alla metà del secolo XIII ai domenicani, venne presa in ispeciale protezione dai Principi di Milano; gli arcivescovi Ottone e Giovanni gli fecero concessioni e vi profusero danaro nell'ampliarla ed abbellirla, il secondo ordinò persino il lavoro di una splendida arca per la salma del furente inquisitore Pietro da Verona, trucidato nel 1252 a poche miglia da Milano e tumulato poi in Sant' Eustorgio. Cresciuta coll'andare del tempo la divozione, si pensò a costruire una edicola per l'onore di un tanto campione, e un fiorentino, messer Pigello de'Portenari questore delle rendite del Duca di Milano, per ingraziarsi sempre più i suoi novelli signori, ne sosteneva del proprio l'enorme spesa della edificazione e decorazione mercè l'opera (a quanto sembra) di artefici toscani. Questa edicola fu aggiunta di netto all'antico tempio eustorgiano: essa forma un corpo separato: vi si accede per un piuttosto lungo corritoio, che si apre dietro l'abside della basilica: in essa venne poi trasportato il deposito del martire, egregia scultura del pisano Giovanni di Balduccio (1339). Immaginiamo noi tardi vissuti quale complesso di preziosità doveva essere, nei giorni del generoso Pigello, il tempietto di cui ora scriviamo!

Arrestiamoci ora alla parte interna soltanto. In essa ovunque era profusione di squisiti rilievi, di pittura figurata, e meandri, e ornamenti, e vetri a colori: una graziosissima corona di venti angeli, formati in plastica, a figura ordinaria, danzanti, vestiti di lunghe e graziosamente pieganti tuniche, divisi ciascuno da grandi festoni di fiori e frutta, circondavano il massimo cornicione, ed immagini sante qua e là frescate ne uscivano: fra queste, i quattro dottori della Chiesa nei pennacchi della gran cupola, l'Annunziata e l'angelo dai lati dell'arco sovra l'altare, e le gesta del temuto inquisitore presso le altre finestre; sulle quali finestre forse per l'ultima volta comparve fra noi una reminiscenza di arco acuto.

Ma venne il 1560, in cui il barocco prenunciava già la sua tirannia nell'arte. — Un priore Domenicano, Francesco Cuccino, venuto da Roma, sostituiva qua e là stucchi e pitture degne del suo tempo, e quello ch'egli non era riuscito a fare lo si compiè dopo la pestilenza del 1630, in cui, per ragione (così credevasi) di sanità, ogni pittura a fresco fu coperta di calce, e della grande opera promossa da Pigello più non restavano che traccie ed avanzi adulterati, sformati.

Nobile in vero fu il pensiero di rimondare da tanto deturpamento la graziosa edicola e restituirle, per quanto fosse possibile, il primitivo splendore. Si pensò per tanto e si provvide a togliere sovrapposti intonachi, distruggere barocche membrature, scrostare la calce che nascondeva da due secoli le pitture murali, e queste ristorare convenientemente ov'era indispensabile. L'opera è ormai di molto avanzata, e vuol lode di esattezza, intelligenza e scrupolosità veramente religiosa.

Ne ha il merito principale un sacerdote di quella basilica, Don Paolo Rotta che ne fu il promotore, secondato nel distinto suo zelo dagli operai della parrocchia e dagli architetti che diressero il penoso lavoro, Giovanni Brocca, Enrico Tenzaghi, Andrea Pirovano.

Fra pochi mesi la cappella di S. Pietro martire farà bella mostra di sè, e, a dirla con frase di chiesa, *erit sicuti pulchra sponsa parata viro suo.* Il Cicognara la considerò il primo tentativo fatto nei nostri paesi per richiamare in onore nelle costruzioni il *genere classico*; ed egli ed altri ravvisando la coincidenza dello stile di questa cappella con quella de'Pazzi nel chiostro di S. Croce in Firenze, credettero nello stesso architetto, tanto più, che sapevano avere della nostra ordinato l'erezione un fiorentino, il Pigello. Tanto più poi, che il fare toscano vi apparisce in ogni sua parte, ed opera toscana si appalesa eziandio la decorazione in terra cotta dipinta, che ricorre, come abbiamo accennato, sul cornicione sotto la grande cupola; decorazione similissima nel suo carattere ad altro contemporaneo compiuta nella città nostra da artefici probabilmente toscani, e per la quale a nome del Duca sborsavasi il danaro dal tesoriere Pigello.

La porta che dall'interno della basilica mette all'edicola del santo martire e l'arco sovrastante all'altare sono fiancheggiata quella e sorretto questo da pilastri di bianca pietra intagliati ed elegante rilievo di festoni e fogliami ed altri ornamenti: il quadrato che costituisce la cappella va nella parte superiore a terminarsi in una vôlta al cui principio due eleganti cornici di terra cotta comprendono un'alta fascia circolare tutta divisa in piccole nicchiette dinanzi a cui distendonsi in giro quei venti magnifici angioli a figura ordinaria, in terra cotta dipinta e indorata, che riccamente ammantati ed uniti fra loro mercè una splendida *liana* o catena di fiori

che passa da mani a mani, come dianzi si è detto, muovonsi ad intrecciare leggiadra danza.

Parimenti sono ornate a terra cotta le due grandi finestre delle pareti laterali nella parte rettangolare della cappella. Sono assai eleganti, partite nel mezzo da una colonnetta a candelabro, ricevono nella loro sommità la forma acuta.

Certamente in antico, come portava il rito, tutti gli spazi liberi da altra opera d'arte in questo tempietto erano dipinti, ma al presente e finora non si potè scoprirvi pittura che nell'alto della vôlta e ai lati delle due finestre nella parte rettangolare dell'edicola. In queste rilevasi la scuola lombarda, nelle altre la toscana. E di pennello toscano si manifestano anche le soavissime figure che fiancheggiano l'arcone entro cui sta l'altare e rappresentano la Nunziata e l'Angelo. Sovra il quale arco ammirasi maestrevolmente dipinto il Padre Eterno in atto di benedire, e presso a lui due cori di angeli intesi al canto.

Ma nell'arco di rimpetto, e propriamente sovra l'interiore ingresso alla cappella, ci muove ad entusiasmo la peruginesca figura della Vergine, che tutta in sè raccolta e fiancheggiata di parte e d'altra da angioli, sale al cielo, e a cui venerazione escono nel basso sovra l'inferiore cornice le mezze figure degli apostoli.

Prodigio d'arte! a noi finora ignoto, da niuno prima d'ora descritto, osservato, quasi fosse nulla: coperto colla calce a quei tempi che si felicitavano dei dipinti di Cristoforo Stover e di Ercole Procaccino!

Le pareti della cappella frescate, a quanto sembra, da nobile pennello lombardo, presentano le principali gesta del martire inquisitore, dalla predicazione sulla piazza di S. Eustorgio alla sanguinosa sua fine per mano di prezzolati sicarî. La storia della predicazione è assai espressiva: il santo, provocato in sulla pubblica piazza da un capo-eretico, alza gli occhi al cielo e fa oscurare il giorno mediante l'apparizione di una nube: negli astanti vedesi mirabilmente espressa l'ammirazione, la fede, il terrore: vi sono figure assai bene disegnate e graziosamente annicchiate, persino sotto la cattedra da cui predica l'ardito domenicano. Il Lomazzo lasciò scritto che in questi affreschi vedevansi sfuggire i piani e le altezze calare dolcissimamente, e che dessi *stavano sopra l'occhio quattro uomini* con che non saprei davvero che cosa egli intendesse esprimere. A scuola lombarda eziandio vogliońsi attribuire i quattro busti dei Dottori massimi che riempiono le vele della cupola e che sebbene non mai coperti di calce, erano stati impiastrati di coloracci senza alcun criterio d'arte. Ora ne furono detersi.

Dal fatto che la Cappella di S. Pietro martire fino dal 1339 veniva abbellita di opere toscane, si volle da taluno dedurre e sostenere che il giusto criterio nell'arte e segnatamente nell'architettura e nella scultura ci sia venuto nei secoli XIV e XV dalla Toscana e che i toscani abbiano in quell'epoca *insegnato ai nostri nobili un genere di lusso colto e utilissimo ai progressi dell'arte medesima* (Cicognara e Verri).

Ma donde ciò e quali le prove? Giovanni di Balduccio da Pisa nel 1399 scolpì per Milano l'arca di S. Pietro martire, nel 1347 lavorò nella porta che stava sulla chiesa di Brera, ma null'altro sappiamo di certo di altre sue relazioni colla nostra città. Se fosse certo che egli fosse quello stesso Giovanni da Pisa il quale nel 1304 aveva scolpita la tomba di Papa Benedetto IX che sta in San Domenico di Perugia, potremmo per l'analogia del lavoro, ritenere opere del suo scarpello i depositi di S. Stefano e di Azzo Visconti (1327, 1339) nelle nostre chiese di S. Eustorgio e di S. Gottardo al Palazzo. Ma la storia tace: memorie e documenti ci mancano: nessun nome ci fu conservato di altre opere di Giovanni, nè di allievi od imitatori di lui fra noi vissuti, come dunque predicarlo con tanta sicurezza uno dei ristoratori dell'arte nostra?

In Milano, che tuttavia non mancava di arti ed artefici, primo Sforza condusse dalla Toscana l'Averlino (1456-1460) il cui stile semplice ed elegante si fa ammirare nei Cortili dell'Ospedale maggiore da lui architettati; pure non possiamo provare con bastanti ragioni ch'egli esercitasse influenza sull'arte nostra, mentre parecchi anni ancora dopo lui dominava fra noi lo stile archiacuto in cui tenevasi fiero e costante in ispecialità l'operoso Guiniforte Solaro, e soltanto verso la fine del secolo vediamo l'architettura entrata già nella via del risorgimento per opera principalmente di Lazzaro Palazzo, dell'Amedeo, del Dolcebuono, del Rattaggio, e probabilmente anche del Bramantino.

Nientemeno all'Averlino (non *Averulino*) per coincidenza di stile vorremmo attribuire i chiostri di Santa Radegonda dei quali appena rimangono languide vestigie, e la ricostruzione della chiesa di S. Satiro, la cui antica fronte vedesi ancora entro il cortile di una casuccia al nº 4007 A (nuovi 2-4) nella contrada del Cappello. Questa chiesa, angusta dapprima, venne poi ampliata e annobilita da Bramante il quale vi aggiunse la sontuosa sagrestia ottagona, che dalla sua origine fu sempre *sagrestia* fino ai nostri giorni, in cui con anacronistica offesa alla storia, all'arte, alla liturgia si è voluto cambiarla in battistero e farcela credere tale fino dalla sua origine, in contraddizione perfino all'asserzione del Cesariano contemporaneo alla fabbrica, e discepolo dell'architettore Bramante.

Noi non accettiamo quindi ciecamente quell'opinione che vuol derivare il perfezionamento dell'arte nostra e specialmente dell'architettura e scultura dagli artefici toscani, avvegnachè alcuni di essi veramente distinti sieno venuti per alcun tempo fra noi e vi abbiano condotto qualche insigne lavoro, come n'è d'irrefragabile testimonianza questo splendido tempietto di S. Pietro martire.

Certamente in esso lavorarono artefici toscani, architetti e pittori, ma di essi un solo nome conservò non la storia nè la tradizione, ma la conghiettura, come un solo ne conservò di un pittore lombardo.

Questi due nomi che soli fino a noi pervennero sono Michelozzo fiorentino e Vincenzo *Civerchio* o *Civerto* da Crema: all'uno si attribuisce l'architettura, all'altro una parte della dipintura del tempietto di cui teniamo discorso.

Di tali credenze quali le origini, il fondamento?

Incominciamo da Michelozzo.

Egli certamente non venne fra noi intorno al 1433 allorchè, seguendo nell'esilio il Duca Cosimo, sostò con esso a

Venezia ove a spese dello stesso duca fece la tanto decantata libreria di San Giorgio e modellò abitazioni per alcuni gentiluomini. Ciò non può essere perchè un anno solo durò allora l'assenza di Michelozzo da Firenze, e la cappella di S. Pietro martire venne ordinata da Pigello Portenaro parecchi anni dopo quell'epoca, cioè nel 1462.

L'edizione Vasariana del Passigli (Firenze 1832) afferma avere Pigello « fatta edificare colla direzione di Michelozzo « questa suntuosa, semplice ed elegante cappella sul modello « di quella fatta a Firenze dal Brunellesco nel chiostro di « S. Croce per la famiglia Pazzi ».

Ma con quale fondamento l'annotatore dell'elegante biografo aretino ciò abbia potuto cotanto francamente asserire egli non disse e noi, per quanto ci siamo studiati, non giungemmo a scoprire.

Più ingenuo il Bianconi scriveva nella sua *Guida di Milano*: « Siccome sappiamo dal Vasari appoggiato ad uno « scritto del Filarete, che Cosimo si servì di Michelozzo per « ornare ed ingrandire il palazzo in Milano donatogli dal « duca e che Pigello pagavagli il danaro, così dobbiamo cre- « dere che l'architettura della cappella di S. Pietro martire « sia del suddetto Michelozzo, scolaro di Donatello ed imi- « tatore del Brunellesco ».

L'argomentazione acquisterebbe forza se fosse vero leggersi nel *Filarete*, ossia *Averlino* (de Architectura, lib. 25) come avendo Francesco Sforza nel 1456 donato a Cosimo de Medici un palazzo in Milano, questi lo facesse ampliare di braccia 3 $^1/_2$ da Michelozzo, il quale vi avesse fatto di sua mano il ritratto di Cosimo e le imprese del Falcone del Diamante. Ma per verità il nome di Michelozzo nell'originale dell'Averlino o Filarete non si legge.

Gli è incontrastabile che fra lo stile della cappella di San Pietro martire e della porta del palazzo di Cosimo, ossia Banco Medicèo conservata fino ai nostri giorni nella contrada dei Bossi e da pochi anni trasportata nel pubblico Museo, esiste molta analogia, specialmente nella parte ornamentale. Ma quando pure fosse provato il fatto dell'ampliamento di quel palazzo per opera di Michelozzo e per volere di Cosimo, non resterebbe provato, ed anzi rimarrebbe sempre più dubbio, che Michelozzo ne avesse modellata la porta nella quale troviamo il principale elemento di confronto e di corrispondenza colle opere della cappella di San Pietro martire.

Lo scritto più antico che accenni a questa cappella è la cronaca inedita del domenicano Gaspare Bugati nato nel 1524 morto nel 1588, e quindi distante non di anni moltissimi dall'epoca di Michelozzo e di Pigello. Leggiamo in essa: « 1462. In qsto tepo Pigello Portinaro nob. fiorentino fa- « vorito molto dal principe Sforza fece fare la capella del « capo di S. Pro Mart. di eccell. architett. e pittura. Il pit- « tore fu Vincenzo Vecchio in qlla eta raro. Finita di tutto « ponto l'anno 68 ».

Dunque nemmeno il Bugati, che scriveva alla metà del sec. XVI attribuisce l'erezione della cappella al Michelozzo, e se tale suo silenzio non esclude la verosimiglianza che il valente toscano ne sia stato l'autore, non giova tuttavia ai sostenitori della contraria sentenza. Noi non escludiamo che il Michelozzo possa avere architettata la cappella di S. Pietro martire, sosteniamo soltanto che nessun attendibile fondamento suffraga una tale opinione e che quindi non regge al rigore di sana critica il dire con assoluta franchezza opera della sesta di Michelozzo quella elegantissima costruzione e peggio trarne la conseguenza che questi sia stato uno dei ristoratori dell'arte nostra.

Ed il Civerchio vi ha poi veramente dipinto? Niun documento lo afferma, niun antico scrittore lo dice. Neppure lo dice il suo contemporaneo Bugati, il quale attribuendo gli affreschi di S. Pietro martire a *Vincenzo Vecchio*, alludeva certamente al Toppa nominato anche dall'anonimo del Morelli pure contemporaneo e da altri per *Vincenzo Bressano il vecchio*, affine di distinguerlo dal suo figliuolo pittore anch'egli e pure appellato Vincenzo. Il Lomazzo posteriore di alcuni anni al Bugati, togliendo probabilmente da questi, scrisse nel suo trattato della pittura avere *Vincenzo Civerchio cognominato il Vecchio fatto alcune istorie dei miracoli di S. Pietro martire in S. Eustorgio di Milano nella cappella di quel Santo.* Gli errori storici del Lomazzo che scrisse quel trattato in età di ventiquattro anni sono troppo noti, ed errore massimo fu in lui quello di appellare il Civerchio, maestro di Bernardino Zenale, il quale ultimo moriva novantenne in Milano nel 1526 quando il Civerchio essendo vissuto fino al 1544 doveva essere uscito dall'alvo materno non pochi anni dopo la nascita dell'altro.

La cappella di S. Pietro martire fu *finita di tutto ponto* nell'anno 1468. Il Civerchio morì nel 1544. Poniamo che morisse ottantenne: sarebbe nato nel 1464, e l'anno in cui fu compiuta la cappella sarebbe quindi stato il quarto di sua età!

Non ci fa meraviglia se gli scrittori che succedettero al Lomazzo adottarono ciecamente la sentenza di questi che attribuiva quei dipinti al Civerchio: ci è nota pur troppo la poca critica dei S. Agostino, dei Torre, dei Lattuada, dei Sormani, e di altri tali che scrissero alla rinfusa delle arti nostre: un solo cronista ebbimo per quanto lo concedevano i suoi tempi diligente, il Moriggia, ma l'argomento di cui qui trattiamo non cadeva nella cerchia delle sue ricerche.

Del resto in questi affreschi delle gesta del titolare, testè liberati dalla calce che da due secoli li celava, nemmeno si potrebbe rintracciare con sicuro criterio lo stile del Civerchio, il quale nella lunga sua vita variò per ben quattro volte il suo modo di dipingere, venendo dal suo primo arido e secco al diligente ed aggraziato dei puri cinquecentisti, poi travolgendo al trascurato e scorretto della veneta scuola.

Di queste opere di architettura e pittura condotte nella cappella più volte ricordata nessuna memoria esiste nei nostri archivii, niun atto di allogazione ad artefici, e questo probabilmente perchè come esse facevansi a spese di Pigello Portenaro nobile fiorentino e questore generale delle rendite ducali, è ovvio che i documenti sieno rimasti presso la famiglia di lui alla quale per due secoli ancora restò la proprietà del prezioso tempietto dal divoto questore innalzato.

Tuttavolta lo scritto del Bugati che attribuisce gli affreschi dei quali testè parlammo a *Vincenzo Vecchio* bresciano è di gran peso perchè, come si è detto, quel cronista non

era di molto tempo discosto dall'anno 1468 in cui fu *finita di tutto ponto* l'edicola e di più era frate in quello stesso convento di S. Eustorgio di cui raccolse e conservò più memorie, era scrittore di storie meritamente riputato. Egli doveva conoscere davvero quanto concerneva le vicende del suo chiostro.

Presso a noi niun altro pittore che il Toppa era di quel tempo conosciuto pel nome di *Vincenzo Vecchio* o *Vincenzo bressano*. Era egli in quell'epoca a Milano, carissimo al duca, come fanno fede più documenti che verremo in appresso pubblicando, i quali ci attestano che il duca stesso lo chiamava a Milano e a Pavia e gli affidava lavori di pennello, e specialmente un'ancona pella chiesa di S. Maria delle Grazie presso Monza, chiesa altre volte ricca di opere d'arte, ora diserta e pressochè smantellata. Il Toppa aveva dipinto, secondo il Vasari, anche nel palazzo del banco Medicèo fatto

LA CAPPELLA DI S. PIETRO MARTIRE

decorare da Pigello per ordine dello Sforza, ed anche questo è un argomento di più per ritenere ch'egli operasse parimenti gli affreschi di S. Pietro martire i quali ricordano lo stile di lui quale lo vediamo in Brescia al Carmine ed a S. Salvatore, qual era a Bergamo in S. Agostino.

E potremmo supporre che nelle storie di S. Pietro mart. facesse con lui un altro pittore bresciano, *Bartolomeo da Prata* fino ad oggi ignorato, del quale è memoria in alcune carte del nostro Archivio ducale che ce lo danno a conoscere per *favorito singolarmente da Pigello Portenaro* il quale lo tenne presso di sè fino alla sua morte accaduta nell'anno 1468.

Conchiudiamo che il pittore lombardo il quale dipinse le gesta di S. Pietro martire nel tempietto annesso alla basilica nostra di S. Eustorgio non può essere stato il Civerchio, ma sibbene il Toppa e che quanto al Michelozzo, se è possibile ch'egli fosse di quell'elegantissimo sacrario l'architettore, la prova ci manca del tutto.

Accurate indagini negli archivii toscani forse ce la potrebbero fornire.

M. Caffi.

NECROLOGIA

Ernesto Rayper, figlio di Giuseppe e di Angela Prato, nacque in Genova il giorno d' Ognissanti dell'anno 1840. Fece i suoi primi studi nel collegio dei PP. delle scuole pie in Carcare ed il corso classico in quello de'Tolomei a Siena. Reduce in patria volle applicarsi alle discipline del bello e scelse per sentita predilezione il paesaggio. Tralasciando discorrere del suo esordire nell'arte è però a notarsi come chi lo diresse non gli si impose, onde fu dato allo studente di innoltrarsi con profitto nella difficile carriera senza nocumento delle sue naturali tendenze. Al punto in cui ebbe pratica di disegno e di colore, mentre cominciava ad esplorare il vero, la fama di Calame lo attrasse e partito per Ginevra si costituì scolaro di quello artista, il quale in breve ora ebbe ad encomiarlo come facile riproduttore della sua maniera. Buon per lui che in tempo utile si accorse come correva pericolo di snaturare il suo individuale ingegno e tosto prese commiato. Da quell'ora in poi il Rayper fu il paesista nomade, che esplorò per tutta Italia pianure, montagne, spiagge, laghi, fiumi e dovunque studiò con evidente progresso interpetrando la natura col più accurato esame, con la più scrupolosa coscienza. I suoi studi sia in disegno, sia in colore sono innumerevoli ed in tutti vi si rivelano nuove ricerche, nuovi tentativi come di colui che non pago dell'opera sua cerca il progresso anzi che la meta, nè si accontenta degli applauditi risultati. Frutto di queste durate, incessanti fatiche sono i molti quadri comparsi nelle esposizioni italiane, dileggiati non di rado da pretesi scrittori d'arte e da certi appendicisti di giornali pagati per parlare di tutto, ma sempre accolti con interesse dagli intelligenti, lodati non meno ed acquistati avidamente da coloro che oltre il buon gusto hanno il danaro.

Il fare del Rayper era facile, elegante, il disegno pensato, il colorito robusto e vivace; prediligeva i soggetti interessanti per linea, la gaiezza della scena, i fiori dei prati, la natura allegra; era proprio il pittore che dipingeva se stesso. Gli artisti tenevano il Rayper in gran pregio, lo ammiravano come strenuo campione del progresso, che scevro di polemiche rispondeva agli avversari colla eloquenza dei fatti; spesso era richiesto di consiglio perchè lo si sapeva intelligente e coscienzioso.

Lo prese un dì vaghezza dell'incisione all'acquaforte ed i suoi primi tentativi degni di lode ebbero l'onore di una medaglia d'argento dorata, che l'Accademia Ligustica volle dargli a titolo di ammirazione ed incoraggiamento. Non è a dire quanto abbia progredito in questo ramo dell'arte, come tosto ne acquistasse fama, come le Società Promotrici di Genova e Torino scegliendo spesso i suoi quadri per i loro albo lo incaricassero della riproduzione e come finalmente *L'Arte in Italia* sia testimonio palese dei pregi dello incisore.

Schivo per natura il Rayper da encomii ed onorificenze, ebbe assai volte a leggere le lodi spontanee che artisti intelligenti tributavano colla pubblicità al suo valore; le Accademie di Genova, di Torino e di Urbino vollero il suo nome ascritto nei loro albi ed alla Esposizione nazionale di Parma gli fu conferita la medaglia d'oro.

Nessuno più del Rayper può essere meglio definito col noto verso di Dante:

« Biondo era, bello e di gentile aspetto. »

D'indole allegra, pronto alla parola, aperto e franco, fu artista nell'anima e nel cuore. Aveva moltissimi amici, era desideratissimo e la sua assenza negli abituali convegni corrispondeva ad un vuoto assai sentito.

Ebbene, questo uomo, che non aveva ancora compiuti i trentatre anni, in tutto il vigore della vita, si accorse un giorno di una piccola escrescenza sulla lingua, che a poco a poco ognor più lo infastidiva, onde volle sottoporre quel male all'esame dei sanitari. Fuvvi disparere fra loro, gli uni lo giudicarono a prima vista un cancro, gli altri negarono: sventuratamente avevano ragione i primi, il male crebbe e fu deliberata l'amputazione della lingua, che subì con coraggio eroico. Ciò non valse, la ferita non cicatrizzò, ma dilatatasi invece condusse tosto agli estremi la esistenza di questo infelice.

Conoscendo perfettamente il suo stato, volle recarsi a Gameragna, allegra collina nel comune di Stalla — provincia di Savona —, dispose colà delle sue faccende temporali e da buon cristiano ordinatisi i Sacramenti, assistito dai suoi consanguinei, rassegnato e calmo il mezzogiorno del 5 agosto 1873 rese lo spirito a Dio.

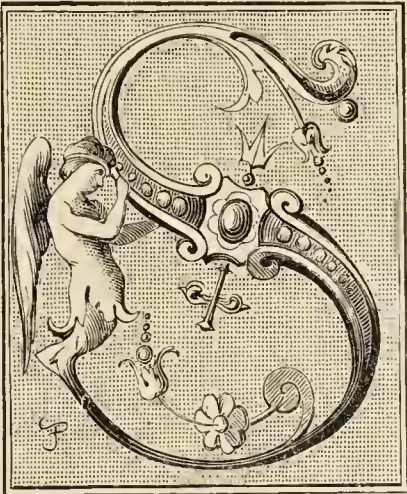
Ernesto — tu che quaggiù sulla terra fosti del Bello appassionato pellegrino, ora che ti è dato contemplarlo in quel Vero ove s'accheta ogni desìo, fia questo il meritato premio di tua virtù ed a chi ti amò fia conforto per la dolorosa dipartita!

T. Luxoro.

BIOGRAFIA

GIULIO MONTEVERDE

ALL'ILLUSTRE INCISORE PAOLO MERCURI

Mio bene amato signore ed amico,

Scrivo a lei, che tanto onora l'arte e l'Italia, per darle una qualche notizia intorno a un giovane scultore del quale visitammo insieme lo studio. Ella si piacque allora manifestare a quel valente tutta la sua autorevolissima approvazione pel nuovo lavoro da lui compito, e quegli si tenne altamente onorato delle confortevoli parole sue. Io desidero ora di rendere pubblico omaggio a lei della affettuosa devozione che le serbo, corrispondendo alla onesta sua brama di conoscere qualche fatto della vita prima di questo nuovo e giovane ingegno da cui non poco la patria aspetta.

Per entro a un'umile botteguzza di artigiano, assiduamente laborioso, innamorato del bello che gli parlava all'anima e gli scuoteva ogni fibra, viveva poveramente in Genova un giovane intagliatore, nato a Bistagno in quel d'Acqui e recato colà sin da fanciullo.

Procacciava sussistenza a sè, alla vecchia madre e ad una minore sorella, lavorando intorno alle spalliere delle seggiole; e quando una ne aveva compita il suo guadagno era appena di una quindicina di soldi.

Per obbedire al tutelare suo genio, anche maneggiando la sgorbia in opere dozzinali, egli cercava d'innestare infra gli ornati e i fogliami di acanto, o fra' girari delle vitalbe, una qualche testina di putto o alcuna altra cosa viva che rivelava nella industre mano dell'artefice il desiderio di essere esercitata in più nobile ufficio.

Toccava allora i vent'anni: l'età delle illusioni e delle intime bramosìe, degli scorati turbamenti e delle balde speranze: vedeva innanzi a sè farsi maestosa la bellezza dell'arte e invitarlo all'amplesso che indìa.

A quei sogni dorati faceva contrasto il bisogno tiranno che consigliavalo forzatamente a provvedere alle dure e prime necessità della vita. Ma l'orizzonte era per lui luminoso; egli vi scorgeva di lontano il suo astro del polo, e l'anima dell'artista aveva aperta incontro a quello un'ampia vela del color della fede.

Battè alle soglie dell'Accademia ligustica di belle arti per attingervi almeno i precetti del disegnare e del plasmare, le quali cose egli aveva insino allora esercitato per istinto proprio e quasi inconsapevole del grande ingegno che gli aveva largito la provvidenza.

Con pochi ammaestramenti superò ogni prova. Modellò copiando ed inventando: ebbe a maestro il Varni scultore a Genova di bella fama, custode e continuatore geloso delle classiche tradizioni dell'arte monumentale.

Compose in creta per primo un bozzetto della Speranza, simbolo della fiamma che gli ardeva nel petto; ma il concetto affatto insolito e nuovo non venne inteso e apprezzato dai suoi insegnatori, i quali la credettero e dichiararono una *pulena*, che in linguaggio ligure marinaresco significa una di quelle figure allegoriche poste dinanzi alla prora dei navigli, avvegnacchè la mossa inspirata dal sentimento trasmodasse le linee della compassata composizione, epperò fuorviasse senza freno dai riti accademici.

Quelle ore di studio amoroso erano alternate con le ore del lavoro indefesso e manuale che doveva fornire il pane giornaliero alla misera famigliuola.

A poco a poco la industria febbrile cedette il loco alle più geniali aspirazioni dell'arte veramente eletta. Mosse a Roma e quivi sofferse del continuo la muta tirannìa della povertà, e la tirannìa bieca e sospettosa del governo caduto. Operò e meditò senza posa: con lo studio costante fece severa e gagliarda la giovanil fantasia, fece provetta ed esercitata la mano a manifestarne i concepimenti.

Così quel tempo di prova, che parve duro e lunghissimo, toccò un giorno il suo termine, e mentre l'artista pativa e quasi disperava di sè, i giurati dell'Esposizione di Monaco decretavano la medaglia d'oro in premio ad un gruppo in marmo mandato colà dall'ignorato e derelitto intagliatore genovese; e il modesto artigiano apparve d'un tratto al mondo degli artisti, circondato dall'aureola del genio, col nome rispettato e preclaro di Giulio Monteverde.

L'inatteso, e pur meritatissimo onore, gli diede vigore e ardimento inusato perchè l'agile fantasia immaginasse, e la pronta mano facesse uscire dal marmo, il ligure nocchiero raffigurato nella sua giovinezza quando seduto sulla spiaggia natìa, scruta e indovina al di là del vasto orizzonte altre terre, altri lidi che raddoppiarono il mondo. E il primo Congresso artistico adunatosi in Parma con la solenne Esposizione di belle arti tutta italiana, assegnò per quell'opera al Monteverde la grande medaglia d'oro data alla scultura.

Nuova lena egli aggiunse perciò ai voli dell'ingegno suo, pur sempre mantenendo la sua naturale semplicità dell'animo e una modestia singolarissima. Sì che progredendo nel meglio, concepiva e plasmava l'anno di poi quel celestiale demonietto ch'è il Genio di Franklin domatore del fulmine. Ed un'altra nuova medaglia d'oro ottenne per esso, con grandissimo ed unanime plauso, nel secondo Congresso degli artisti convenuti a Milano.

Per l'uno e l'altro di quegli egregi lavori ebbe segnato orme gigantesche nell'artistica via che da se medesimo si dischiuse. Due grandi nomi pei quali iniziaronsi le portentose scoperte volte in vantaggio del viver comune gli prestarono il soggetto. E volendo provar sempre col fatto che le arti rappresentative deggiono farsi maestre di nobili e virtuosi insegnamenti, tolse ora argomento da uno dei più grandi benefattori della umanità, che tutti i secoli ricorderanno con gratitudine e riverenza. Edoardo Jenner che esperimenta l'innesto del vaiuolo sulla sua creaturina, è il tema della più recente fattura di Giulio Monteverde, mandata testè alla grande mostra di Vienna.

Dei pregi molti di tale stupendo lavoro fu discorso alla distesa anche su questo giornale, e aspetteremo intorno ad esso il giudizio solenne e imparziale degli intelligenti, che da ogni parte convengono nella capitale dell'Austria. Lo scopo del presente cenno non era quello di entrare per me nel merito delle opere del Monteverde con l'acume della critica; ma piuttosto quello di porre a raffronto i punti estremi della sua vita di artista, e cioè la umiltà della origine d'onde mosse, le amarezze ineffabili che accompagnarono la sua giovinezza, e la ostinata costanza da lui adoperata per salire sublime, fino a potersi presentare con fronte sicura al maggiore cimento che i tempi moderni abbiano sinora apparecchiato agli artisti di ogni nazione.

Ed ella, professore illustre, mi tenga per iscusato dell'ardire che mi sono preso d'indirizzarmi a lei, e consenta ch'io le ripeta l'attestazione della mia più devota e affettuosa osservanza, della mia antica e riverente ammirazione.

ANTONIO PAVAN.

ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA

GILARDI DIS. INC.

Lavoro in Argento, di Luigi Gagliardi *Cesellatore in Roma, via in Arcione*, 98, *esposto ora in Vienna.*

Questo stupendo lavoro, vero saggio dell'Arte del Cellini risorta fra noi, sarà un nuovo gioiello della collezione di S. E. il conte Strogonoff di Prussia, possessore già della Tazza d'Argento del medesimo artista, illustrata dalla nostra *Rivista* a pagina 168, anno III, 1871. Il Candelabro ha per base le tartarughe, sulle quali saltano scherzando giovani tritoni, fra conchiglie cosparse di frutta: più in alto tre testoni di Capro sostengono un disco sul quale si aggruppano putti in atto di reggere gli stemmi del nobile committente. Augureremmo maggiori larghezze, e fors'anco maggiore amore dell'Arte nei ricchi del nostro paese, affinchè consimili capolavori non avessero così spesso ad essere destinati a varcare i nostri confini. B.

EDILIZIA TORINESE

ALBUM CON QUARANTA FOTOGRAFIE

TORINO, 1873. — COPIA UNICA

Attenendosi al programma stabilito dalla Commissione per la Esposizione Universale di Vienna, il Municipio di Torino, nel nobile intendimento di far conoscere ai lontani, come e quanto, insieme col progresso intellettuale e materiale, si sia pure sviluppato e perfezionato in questo ultimo decennio il gusto della parte decorativa sia negli edifizii, sia nei pubblici monumenti, deliberava la formazione di un grandissimo *Album* contenente le fotografie delle principali opere d'arte e costruzione per cui questa città si rende sempre più ricca e meritamente ammirabile; ed affidata la direzione speciale del lavoro all'operoso ed intelligente consigliere comunale comm. avvocato Pio Agodino, raccoglievansi nientemeno che trentasei tavole, compresi i semplici disegni e profili, le quali corredate di un breve cenno dettato dal medesimo, formano un volume cotanto pregiato che ben sarebbe a desiderarsi venisse riprodotto anche in minori proporzioni per potersi mettere in vendita ed essere acquistato da chi amasse conservare materiale ricordanza della augusta città, ove ebbe origine il glorioso risorgimento Italiano, sospiro di tanti secoli e faticosa opera di cotanti illustri ingegni.

E noi crediamo far cosa opportuna quanto mai riproducendo per intero lo scritto dell'infaticabile comm. Agodino, dal quale ognuno potrà riconoscere, anche senza i disegni, tutta l'importanza di questo lavoro per cui si ha norma all'esecuzione di simili opere di elegante concetto e di incontrastabile utilità.

Luigi Rocca.

FRONTISPIZIO CON VEDUTA DELLA R. BASILICA DI SOPERGA

Nel 1706 la città di Torino era stretta d'assedio dalle truppe collegate di Francia e Spagna. Il Duca di Savoia, Vittorio Amedeo II, aveva sollecitato il soccorso degli imperiali. Il principe Eugenio, che ne era il duce supremo, al due di settembre salì col duca sulla vetta del colle di Soperga per vedervi gli accampamenti nemici e divisarne l'attacco. Prima di scendere entrarono a pregare nella piccola cappella, colà esistente, dedicata a Maria Vergine SS. Vittorio Amedeo fece voto di edificarvi un tempio se avrebbe vinto la imminente battaglia. La Basilica segnala la vittoria ottenuta e la pia munificenza del vincitore. Il Juvara di Messina ne fu il disegnatore e l'architetto. Per larghezza e sviluppo delle sue linee all'infuori e per l'armonico intrecciamento dell'ordine composito e corinzio nell'interno essa meraviglia ogni visitatore: dal piano del colle misura 775 metri sopra il livello del mare: dal pavimento al vertice della cupola, 75: e da questa si gode d'un ampiissimo panorama tra le Alpi e la Valle del Po.

Nel sottostante sepolcreto sono deposte all'intorno le salme dei Reali di Savoia e nel centro, davanti all'altare, quella di Carlo Alberto. La Basilica fu restaurata da poco tempo: e son specialmente dovuti alla benefica influenza dell'attuale prefetto, abate Stellardi, l'ordine normale e il perfetto decoro da cui si appalesa regolato il servizio del Santuario.

PANORAMA TORINESE VERSO LE ALPI

Disegno di Edoardo F. Bossoli *di Lugano*

(primo saggio)

Torino è situata in mirabile condizione non abbastanza apprezzata d'aria e di luogo. A giorno presso al Po, la serie dei colli sparsi di ville e coronati da un lato dal Monte dei Cappuccini ed a sinistra dall'altissima Basilica di Soperga. A ponente ed all'ingiro la lunga e maestosa catena delle Alpi tra il Monte Viso ed il Monte Rosa, ed in prospetto il varco della Valle del Cenisio, le cui eccelse vette con splendida veste di ghiacci e nevi formano un magnifico cordone all'orizzonte. E sebbene sia semplice bellezza di natura, se n'è inserito il panorama tra le cose d'arte, perchè desso è il primo saggio d'un siffatto lavoro preso parte a parte dal vero, studiato e condotto con coscienza e verità da chi è pur felice cultore delle materie alpine.

PORTA ROMANA detta PALATINA

Restauro diretto dall'Arch. Prof. Carlo Promis

1864-1870

Unica e preziosa reliquia che rimane dell'epoca romana è l'edifizio detto Porta Palatina. Opera d'Augusto, aveva nome di Porta Romana perchè n'esciva chi andava a Roma per Pavia e Narni. Il Municipio divenuto possessore della medesima, vi fece attorno una decente piazza: messo dippoi allo scoperto parte del suolo antico, l'abbassamento palesò le scorsoie della saracinesca, e dal recinto dello scavo la fronte si presenta nell'intera sua altezza. Il piano terreno già si trova all'ordine e il lavoro sarà ripreso tra breve, per cui, compiuto il restauro, l'interno sarà disposto per modo da potervi in seguito raccogliere ed ordinare gli oggetti antichi dei dintorni e della provincia.

INTERNO DELLA CHIESA DI SANTA GIULIA

e le vetrate dipinte

Disegno dell'Architetto Gio. Batt. Ferrante

1863-1866

La Chiesa situata nel borgo di Vanchiglia è una croce latina a tre navi di stile gotico trattato secondo i precetti dell'arte tedesca: la lunghezza totale dal muro di fronte al fondo del coro è di m. 43: la larghezza del corpo della Chiesa dall'uno all'altro muro di perimetro è di m. 19,50: e nei bracci della croce di m. 28,20. L'area libera è di metri quadrati 683. Soli tre altari, cioè il maggiore e quelli sulle estremità della crociera. I vetri dipinti dei tre altissimi finestroni dell'abside del coro *la Gloria della Martire Patrona* son tenuti per lavoro classico dei fratelli Bertini di Milano e portano nella base gli stemmi delle famiglie Barolo e Colbert.

La Chiesa, stata eretta a parrocchia, ha una sacrestia anche di stile gotico e dietro al coro un'ampia casa con portici e cortile.

Monumento d'arte e di pietà compiuto in meno d'un lustro con la cospicua spesa d'oltre un milione è dovuto alla insigne munificenza ed al sentimento artistico della nobile Giulia Colbert di Maulèvrier, ultimo rampollo della famiglia dell'illustre ministro francese e vedova del marchese T. Falletti di Barolo, le cui ceneri sono deposte nella Chiesa e benedette dal permanente suffragio dei poveri.

TEMPIO ISRAELITICO

Disegno dell'Arch. Alessandro Antonelli *di Ghemme (Novara)*

1864-187..?

L'edificio che s'innalza intieramente isolato contiene tre piani oltre il sotterraneo. Il piano terreno destinato per l'Asilo Infantile, nonchè per magazzeni di beneficenza, è fornito di due aree o giardinetti per gli esercizi ginnastici, a mezzodì per l'inverno, a mezzanotte per l'estate. Il piano superiore è compartito per le scuole speciali israelitiche e per l'amministrazione. Il sécondo piano è tutto consacrato all'Oratorio, di forma quadrata con peristilio attorno di venti colonne corintie per le gallerie delle donne; il diametro delle colonne è m. 0,85 e l'interasse m. 5,40. Ai fianchi presso il lato posteriore vi sono due locali per le funzioni nuziali, funebri e per gli arredi sacri. All'Oratorio ed alle gallerie si sale per due scale nella fronte anteriore, in cui campeggia un propileo di sei colonne del diametro m. 0,90, monoliti di granito rosso del Lago Maggiore, e per due minori agli angoli della fronte posteriore.

L'area di mezzo dell'Oratorio, destinata per gli uomini, forma un quadrato del lato di m. 26,15, ed è coperta da una gran cupola di sezione quadrata sostenuta dalle venti colonne corintie su cui s'innalzano un secondo e terz'ordine di pilastri quadrati formanti altre due gallerie per spettatori.

L'imposta della cupola si eleva dal piano dell'Oratorio m. 32,49 e dal terreno m. 42,57, il lato d'imposta di una delle quattro unghie è m. 26,36, cioè una volta e mezzo quello delle unghie della gran cupola brunellesca di Firenze. Il garbo della volta è circolare, del raggio di m. 75,14. La sezione è di soli m. 0,15 confortata da fascie e controfascie interne che s'uniscono due a due alle fascie negli angoli rientranti della cupola. L'estradosso ha due ordini di costoloni paralleli ai lati del quadrato, il maggiore poggia sui venti fulcri, il minore in numero di quaranta è distribuito fra i primi. Altra vôlta di curva concentrica, destinata a reggere la copertura *lapidea*, lascia una intercapedine di m. 1,54 ed ha pure una sezione di soli m. 0,15, e viene corroborata nell'intradosso da due ordini di costoloni allacciati a quelli della prima vôlta. Ad incartare le due cupole sono girati sei ambulacri per mezzo di volticelle impostate ai costoloni e trapassanti le due cupole, all'imposta di ciascun ambulacro sono contenute le forze spingenti da due telai quadrati in ferro applicati all'estradosso della cupola interna ed all'intradosso dell'esterna; fra i telai sono inscritti due poligoni dodecagoni resi solidali per mezzo di anelli determinanti gli angoli e di chiavi trapassanti l'intercapedine.

Sopra il sesto ambulacro s'apre la lanterna quadrata di m. 5,10; il piano della ringhiera del lato di m. 11 si eleva dall'imposta della cupola di m. 42, di qui si spicca un cupolino a tre ordini dell'altezza di m. 29 compreso il piedestallo del candelabro dei *sette lumi* che figurerebbe quasi faro illuminante la città, per cui l'altezza totale dell'edifizio dal piano del suolo sarebbe m. 113,57. Il corpo per ultimo della cupola è circondato da peristilio di settantasei colonne granitiche isolate sopra stilobate quadrato di m. 34,65 per lato, aggrazia il profilo della parte culminante e sacra l'Oratorio israelitico. *Prof.* Alessandro Antonelli.

SCALONE DEL PALAZZO REALE (restauro)

Disegno dell'Architetto Decoratore D. Ferri.

Alla magnifica reggia di Carlo Emanuele III, restaurata e risplendente di tanti lavori dell'arte moderna per gusto ed ordine di Carlo Alberto, mancava uno scalone degno di stare a livello del palazzo. L'opera del restauro divisata da Vittorio Emanuele e commessa all'architetto di corte Domenico Ferri nel 1864, fu da lui e con l'aiuto del professore d'ornato signor G. Desclos compiuta con plauso nell'anno seguente. Lo stile decorativo è quello del rinascimento. La scala è tutta in un rettangolo rivestito di marmo bianco sino all'altezza del primo piano, cui arriva la scala. Di là si alzano le pareti adorne le due maggiori di quattro grandiosi dipinti ad olio di soggetto patrio e dei più chiari artisti (G. Bertini: G. Ferri: E. Gamba e A. Gastaldi). In mezzo ai quali stanno due nicchie con le statue in marmo di E. Filiberto (Santo Varni) e Carlo Alberto (Vincenzo Vela). Il soffitto è legato alle pareti con un ornato a chiaro scuro istoriato con medaglioni, fogliami, busti, putti e figure (G. Lodi) infino al terzo del vôlto all'intorno dove termina con una balaustra, oltre la quale fra varie figure apparisce preminente il Genio d'Italia (P. Morgari). In fondo alla scala stanno altre statue in marmo, conte Verde, conte di Carmagnola, principe Tommaso e principe Eugenio.

GIARDINO ZOOLOGICO DI S. M. IL RE

Disegno dell'Architetto Delfino Colombo

Abolito il serraglio del R. Castello di Stupinigi, il Re Vittorio Emanuele II ha provvisto a stabilirne un altro più ampio e adatto presso il reale giardino, che per la rarità ed il numero degli animali raccolti, domestici e selvaggi e per la venustà degli edifizi destinati alla custodia in altrettanti scomparti difesi da graticole di finissima tessitura, costituisce un nuovo ornamento della città pur giovando allo studio della storia naturale. L'elenco degli animali va soggetto a mutazioni, ma piuttosto in aumento.

SCALO CENTRALE DELL'ALTA ITALIA

Disegno dell'Ingegnere Alessandro Mazzuchetti

Condotta a termine dal Governo la ferrovia da Torino a Genova e venuta in campo la questione di uno scalo a Porta Nuova, l'ingegnere Mazzuchetti, che era in allora al servizio dello Stato, superata con nobile fermezza ogni sorta d'ostacoli, riusciva ad ottenere approvato un disegno che per grandiosità di concetto e per ricchezza di materiali non ha pari in Italia e ben pochi in Europa. Lo stile architettonico senza appartenere a scuola determinata si confà perfettamente all'intento prefisso: riservata la costruzione metallica per le armature, s'è adottata la struttura muraria pei prospetti esterni dell'edifizio e pietre di taglio di svariate qualità e vagamente alternate. Le circostanze di località ed il vantaggio essenziale di separare i servizi, indussero la erezione di due fabbriche distinte, a levante per la partenza, a ponente per l'arrivo, congiunte assieme da tettoia centrale e formanti con la medesima il prospetto principale a notte e verso la stupenda piazza Carlo Felice, munito di portico, la cui vista si protende alla distanza di metri 1200 per chi vi arriva dalle piazze Castello e San Carlo: mentre l'estremità verso mezzogiorno, affatto aperta, dà il varco ai convogli per sette binarii separati dai marciapiedi d'accesso alle vetture — L'opera cominciata nel 1865 ebbe compimento nel 1868 e costò a un dipresso tre milioni di lire.

PIAZZA DELLO STATUTO A PORTA SUSA

Disegno dell'Architetto Giuseppe Bollati

1864-1868

In novembre dell'anno 1863 quando Torino era ancor sede del Governo, e doveva provvedere al conveniente alloggio degli impiegati e cittadini accorrenti ad abitarvi, stipulò con una Società Inglese un contratto, per cui questa si obbligò di fabbricare sull'area concessa dal Municipio allo sbocco della strada Dora Grossa, verso le Alpi, sette grandi ed eleganti isolati, muniti di portici, pel compimento della medesima e la formazione successiva della piazza già ideata col nome dello Statuto: ed il Comune a sua volta prese per sè l'impegno di affidare un reddito annuale calcolato in lire 455,000. Gli edifizi divisati e distribuiti in altrettanti alloggi di famiglia, già totalmente occupati, furono compiuti sin dal 1866 e il carico di garanzia incumbente al Municipio è al giorno d'oggi di lire 260,000. La piazza larga metri 71 e lunga metri 360 sarà sistemata e decorata del monumento da innalzarsi a perenne ricordo degli autori e dell'epoca del Traforo Alpino.

CORSO DELLA CERNAJA (parzialmente modificato)

Disegno dell'Architetto Carlo Promis

1864-1870

È la strada centrale del nuovo quartiere che dopo la distruzione degli spalti della Cittadella, venne costrutto tra la piazza dello Statuto e la piazza d'Armi. Fiancheggiato a destra verso giorno da sette isolati di diverso disegno, ma ornati di portici simmetrici e regolari (pei quali il Comune pagò il compenso di duecento lire per metro lineare) e dal lato manco verso notte dai magazzini generali, da una caserma di fanteria, dal giardino della Cittadella e da fabbricati pri-

vati: è poi stato così intitolato a rammemorare la famosa battaglia al torrente Tchernaja delle truppe Sarde con le armate alleate contro la Russia: e compreso per la lunghezza di m. 820 su venti di largo tra la piazza Solferino e quella di San Martino, pare che segni l'ordine degli eventi, imperocchè le gloriose vittorie del 1859 furono la diretta conseguenza della guerra di Crimea del 1855.

CASERMA CERNAJA

La città conta parecchie caserme per le varie Armi del solito presidio: e tra esse quelle di Porta Susa, erette d'ordine di Vittorio Amedeo II, sono anche di nobile disegno. La caserma Cernaja è la più recente innalzata sui terreni della Cittadella, al fianco del corso, e sovratutto imponente per la stessa sua mole. Il disegno d'impianto del generale Barabino fu modificato nell'esecuzione, e ad istanza del Comune pur ridotto a miglior forma esterna dal colonnello Castellazzi. L'opera cominciata nel 1860 fu portata a compimento nel 1863 e destinata a quartiere d'un reggimento di fanteria della forza di mille duecento uomini.

PALAZZO FRISETTI

Disegno dell'Architetto Giuseppe Bollati

1863.

Codesto edifizio fu innalzato su disegno ordinato dal Municipio che oltre alla cessione gratuita dell'area, ha fornito le colonne di granito pei portici e corrisposto dippoi lire cento mila effettive a titolo di compenso del pregiudizio inerente alla costruzione d'un fabbricato per alloggi privati di rimpetto alla Caserma: ma più apparente che vero poichè le locazioni non hanno tardato a riempiere i vuoti. La spesa ammontò ad oltre un milione.

CASINE dei signori LANZA e PEGLI

Disegno dell'Architetto Giuseppe Bollati

Per casine o villini che vogliansi chiamare, la nostra città è ancora addietro di molte altre d'Italia e dell'estero: non perchè vi manchi il germe del gusto: bensì per l'uso invalso di costrurre isolati pur di buono stile, ma destinati a quantità di alloggi a servizio privato e indotto dall'angustia di spazio entro gli antichi baluardi: or dappoichè i medesimi furono surrogati da nuove case, si è già introdotto un discreto progresso edilizio, che si mostrerà anche più vivo e cospicuo nei palazzi a costrursi sui terreni dei Ripari e più nel vasto campo di fabbricazione da intraprendersi a Piazza d'Armi, secondo l'annesso disegno, che ne riserva la miglior parte a villini e giardini fronteggiati da altrettanti isolati decorati di portici a colonne di granito o simili.

GIARDINO PUBBLICO DEL VALENTINO

Disegno dell'Architetto Barillier *di Parigi*

1861-1873

Il predetto Giardino, nelle adiacenze dell'antico Castello del Valentino, ordinato come è a cura del Municipio, non è soltanto una bellezza per questa città, ma per la speciale sua situazione e per intanto di natura può sostenere il confronto con qualsia più ricco di altre città. Posto presso al Po che ne lambe le rive dolcemente inclinate, fu condotto ne' rilievi di terra e ne' vari suoi accidenti da presentare allo sguardo un solo quadro il cui fondo è formato dal prospetto dei colli sparsi di ville, il piano dal corso placido e sinuoso del Po e le prominenze dalle alture e folte macchie del giardino medesimo. Di parti eguali ai lati del castello, si estende per un'area di ben dieci ettari. Poi l'Orto botanico ricchissimo di piante: il Castello destinato a raccolta e Scuola d'applicazione degli ingegneri: i frequenti esercizi della Società dei Canottieri: un bacino d'acqua ad uso dei pattini nella stagione d'inverno: e l'attiguo servizio del Tiro a segno, sono pur altrettanti istituti che aggiungono all'importanza del sito che è per verità il più gradito convegno d'estate, rallegrato ben sovente da concerti militari.

(Continua).

CRONACA

Giovanni Carnevali *da Bergamo, pittore.* — Eravamo cinque o sei amici, scorrevamo in lieta brigata, or fa pochi giorni, le ridenti pianure del cremonese ricche dei prodigi della natura e dell'arte. Con noi era pure il distinto pittor nostro, Giovanni Carnevali detto il *Piccio*. In un bel giorno, questi scomparve, e scomparve per sempre, giacchè soltanto nel dieci del mese corrente veniva rinvenuto nelle acque del Po verso Casalmaggiore miseramente affogato. Il *Piccio* non era uomo che avesse tendenze al suicidio nè cause che ve lo potessero spingere: caro a tutti, frugale, contento di un parchissimo vivere, umile, tranquillo, viveva nella volontaria ritiratezza ed oscurità. Per mala sorte egli sentiva gran passione pel nuoto e passava quasi tutta la state nei dintorni di Cremona per potere tuffarsi frequentemente nel Po. Da molto tempo la sua facoltà visiva andava scemando, ormai era quasi cieco. Questa sua sventura fu probabilmente la cagione della recente sua fine. Chi sa qual triste incontro egli fece nei vortici del massimo fiume e cui non valse a superare! La società perdè in lui un cittadino esemplare, la pittura uno de' più egregi ed intelligenti cultori. Il Coreggio fu l'archetipo su cui egli diresse il suo studio ed informò lo stile: la modesta tavolozza, l'ombrare, le velature dànno alle tele del *Piccio* un tale insieme che incanta e sorprende. Le raccolte in Bergamo e in quella provincia, ove egli condusse gran parte della sua vita, ne conservano parecchie, specialmente ritratti e Madonne a mezza figura. Una di queste bellissima, ne ha in Lodi il dottorino Martani, altre in Bergamo i signori Mangilli, Piccinelli, Frizzoni e in Pavia il pittore Giacomo Trecourt che fu l'amico più intimo del *Piccio*. Una collezione copiosissima dei migliori suoi dipinti è in Bonate inferiore bergamasco presso il già suo mecenate sig. Farina. Il *Piccio* era nato sessant'anni or sono in un paesuccio della Brianza, visse celibe, ebbe cuor sincero, anima candidissima, indole ingenua, mitissima, amò fermamente l'arte e più ancora la patria.

M. Caffi.

Rinaldo Rinaldi, *Scultore.* — Il 30 luglio alle 6 pomeridiane l'arte romana rendeva gli estremi onori all'ultimo superstite della scuola di Antonio Canova.

Fortuna volle che l'ultimo sopravissuto fosse fra i più cari discepoli dell'autore delle *Tre Grazie*, il quale soleva dire che lo avrebbe voluto per figlio.

Rinaldo Rinaldi era nato in Padova nel 1793. Giovanetto aveva dimostrato per la scultura un talento precoce, e fin dall'età di otto anni scolpiva in legno presso suo padre. A quell'età fece in legno alcune figurine per un presepio che meritarono di essere osservate dagli intelligenti, ed a 14 anni eseguì in marmo senza modello una statua grande al vero di S. Antonio protettore della sua città natale, la quale si trova anche oggi nell'arcella ove morì S. Antonio.

Un anno dopo eseguiva per lo stesso luogo un gruppo d'angioli, da tutti giudicato bellissimo.

Recatosi prima a studiare a Venezia, venne nel 1812 pensionato a Roma dove fu ammesso nello studio di Canova che allora e sempre lo predilesse fra tutti i suoi numerosi scolari.

Con lui restò sino al 1822, epoca della morte del grande ristauratore della scultura. Rimasto al possesso dello studio del suo maestro, che ogni forestiero di qualche coltura si affretta di andar a visitare appena venuto a Roma, vi lavorò tranquillamente fino al 1848 intorno ad opere sempre lodate.

Venuti i rivolgimenti politici di quell'epoca, il Rinaldi amantissimo della patria vi ebbe non poca parte.

Restaurato il Governo pontificio ne ebbe in compenso il carcere, ed uscitone fu per cinque anni sottoposto all'obbligo di ritirarsi in casa all'*Ave Maria*, pena di polizia che era pur troppo spesso applicata col nome di *contr'ora*.

Contro questa persecuzione trovò sollievo nel lavoro indefesso, che non lasciò mai nonostante il crescere degli anni. Il 20 settembre fu da lui salutato con gioia.

Furono suoi capolavori una *Giovanna d'Arco* ed una *Eva* che piacquero e furono ammirate nelle varie mostre nelle quali furono esposte.

L'ultimo suo lavoro, che lascia incompiuto, è una statua muliebre che rappresenta la Repubblica di S. Salvatore.

Nel 1823 era stato fatto accademico delle belle arti a Venezia, nel 1830 fu accolto accademico di S. Luca, nel 1831 al Pantheon: nel 1863 aveva ricevuto il diploma di accademico di Filadelfia.

Con Rinaldi finisce la scuola di Canova, il quale liberando la scultura dal barocchismo in cui l'avevano travolta gli scolari del Bernini, e riportandola alla purezza di linee dei bei tempi dell'arte greca, ne fu il vero restauratore.

E più fortunato del suo maestro, il Rinaldi è potuto arrivare a vedere la scultura italiana giunta ad un grado di vera perfezione, essere superiore alla scultura di ogni altra nazione europea, non ostante l'ultimo verdetto dei signori Giurati di Vienna.

Roma. — *Nostra corrispondenza.* — Mi spiace non poter presentemente dar molte notizie come vorrei sopra le opere d'arte recentemente finite per due motivi: primo, perchè poche ne furono fatte che meritassero attenzione speciale; secondo, perchè quasi tutti gli artisti sono fuori di Roma in questi mesi.

Avrei molto a dire degli artisti stranieri che risiedono costì tra i quali primeggiano i conosciutissimi Fortuny, Widder, Story W., ma parlare di cose delle quali già fu scritto o note ad ognuno, credo non sarebbe nè interessante, nè giovevole: però mi rimetto ad altro tempo.

Fra non molto avrò anco a parlare dei lavori che ora si stanno facendo per i concorsi municipali dei quali inviai i programmi. — Attendo che siano pubblicamente esposti per poterli meglio giudicare e per unirvi l'opinione pubblica degli artisti. — Per ora ti dirò qualcosa del quadro del Carlandi.

Il Carlandi è giovane di 24 anni e con pochi lavori è giunto a farsi distinguere dagli altri ed a dare le più belle speranze di ciò che farà in avvenire. *I prigionieri di Mentana* è il secondo quadro che ha fatto di tali soggetti. Il primo si fu *lo sbarco dei fratelli Cairoli e compagni a Villa Gloria nell'ottobre del* 1867 e fu universalmente lodato. In questo secondo ha dimostrato maggiore valentìa e sicurezza e sopratutto è stato ammirato per la potente impressione di verità nel colorito e nella composizione. Questo quadro ottenne il premio unico che la Società promotrice di Roma aveva assegnato alla Pittura. — Egli è presentemente occupato intorno ad un sipario per un teatro (Politeama Romano) e dagli studi e dal bozzetto che vidi, me ne riprometto un bellissimo lavoro.

Dirò qualcosa degli scavi che attualmente si eseguiscono in Roma. Al Foro Romano dopo quei noti grandi bassorilievi rappresentanti le diverse cerimonie degli antichi Comizii, gli animali da sacrificarsi e la base della statua equestre che segnava il centro del Foro, non è stato rinvenuto più nulla di rimarchevole. Ora quei scavi sono sospesi per riprendersi nel venturo autunno.

Nei lavori di sterro che si eseguiscono al *Castro Pretorio*, al *Celio* e all'*Esquilino* spesso si trova qualcosa di pregio. Al *Castro Pretorio* fu rinvenuta un'urna di marmo di pregevolissimo lavoro; al *Celio* un sarcofago dei bassi tempi ma interessante: presso l'acquedotto dell'acqua Felice una statua di donna in marmo assai ben conservata rappresentante la Dea Fortuna. La statua porta l'iscrizione

FORTUNAE SACRUM
CLAUDIAE JUSTAE.

Al Viminale fu trovata una statua acefala d'un Fauno ed un'ara di bronzo. Un'altra ara puramente di bronzo fu rinvenuta in un taglio di terra per tracciare una via presso la stazione della ferrovia, rimarchevole per il lavoro e perchè di quattro piedi. Nel medesimo luogo fu disotterrata un'altra parte delle mura a larghe pietre del tempo di Servio Tullio e lì presso l'antica porta Collina. Di minuti bronzi come statuine, utensili domestici, monete ed altro se ne trova un numero considerevole. Infiniti frammenti di statue e di colonne colossali e piccole e grandi pezzi di un cornicione ammirabile per lavoro e per grandezza che dicesi apparteneva al portico delle terme Diocleziane.

Mi riprometto di dirvi alcunchè di più interessante alla prossima tornata. E. F.

Napoli. — *Esposizione Nazionale Italiana nel* 1874. — In seguito all'adunanza che ebbe luogo il 13 luglio in Napoli nelle sale dell'Accademia di Belle Arti, i promotori della grande Esposizione per il 1874 elessero un Comitato direttivo ed una Commissione ordinatrice. Il Comitato è così composto: S. A. R. il principe Umberto, presidente onorario; conte Spinelli, presidente effettivo; Pisanelli e San Donato, vice-presidenti; Salazaro, segretario; Maglione, tesoriere.

La Commissione venne per elezione composta dai signori Morelli, Altamura, Alvino, Dalbono, Cortese, Perrini, Netti, Franceschi, Castellano. La presidenza a Fiorelli.

TAVOLE

ERNESTO RAYPER

Acquaforte di Antonio Gaggero, *da Genova.*

La tua tomba, o povero amico! una notte noi l'abbiamo sognata, ed era così: — era una bianca urna col tuo nome; con quel nome che pareva diventato una voce silvana, un mormorìo di rigagnolo, un fremito d'aria nelle foglie, — che pareva fatto coi fili d'erba e gli steli dei fiori; una bianca urna in un bel pratello a declivio, verde, folto, scintillante di rugiada, rigato di sole e d'ombra, pieno di ombrellifere e di margarite, visitato dalle farfalle, sfiorato dalle rondini; e in fondo al prato rideva una miscèa di piante fruttifere, dalla forma tutta campagnuola, dal color caldo ed allegro, e in mezzo a quelle masse leggiere trasparivano i toni grigiastri di un villaggio.

Nulla di cupo, nulla di lugùbre; nulla che suscitasse al pensiero la immobilità spaventosa del cadavere. Per il cielo turchino, come in trionfo, passavano grosse nubi d'argento; sui tetti, sugli alberi, sul prato e sulla tomba, la luce brillava tremolando, immensa, candida, abbagliante; più e più festose danzavano le farfalle, radevan l'erba le rondini; tratto tratto, dalle profonde lontananze, giungevano le voci dei contadini.

Così, Ernesto, noi abbiamo sognato la tua tomba, — e quando cessò il sogno, quando ci svegliammo, albeggiava; — e la nostra anima era triste fino alla morte.

IL FONTE

Quadro ed acquaforte di Ernesto Rayper.

Quando egli dipinse quella tela, — quando, poeta del bulino come del pennello, scrisse ad acquaforte questa larga pagina virgiliana, come gli sorrideva il futuro, come potentemente gli palpitava la vita nei polsi, che febbre di lavoro, che intimità soavissime col vero, che splendor di speranze! Poi venne un'ora strana — e mentre intorno a lui continuava e cresceva il grande osanna dell'arte, sopra la sua faccia discese un'ombra sinistra — e d'allora in poi tutto fu perduto.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA.
Luigi ROCCA.

Gerente Avv. Luigi Rocca.

Torino, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3, e Lagrange, 7.

ANT. GAGGERO. incise

Ernesto Rayper dip. e inc. *C. Lovera imp.*

IL FONTE

L' ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

ARTE CONTEMPORANEA

L'ITALIA ALL'ESPOSIZIONE DI VIENNA

PITTURA, SCULTURA, ARCHITETTURA

GRUPPO XXV

MEDAGLIA D'ARTE

1. Argenti Angiolo, Milano
2. Bartolo De Francesco, Catania
3. Barzaghi cav. Francesco, Milano
4. Battaglia Domenico, Napoli
5. Bernasconi Pietro, Milano
6. Bertini comm. prof. Giuseppe, Milano
7. Bianchi Mosè, Milano
8. Biggi Giovanni, Roma
9. Bigola cav. prof., Milano (Parma)
10. Biseo Cesare, Roma
11. Bompiani Roberto, Roma
12. Boschetti Giuseppe, Napoli
13. Botticelli Antonio, Roma
14. Braga Enrico, Milano
15. Brambilla Ferdinando, Milano
16. Busi Luigi, Bologna
17. Calderini arch. Guglielmo, Perugia
18. Calvi Pietro, Milano
19. Cammarano Michele, Roma
20. Cassioli cav. prof. Amos, Firenze
21. Castelli arch. Giovanni, Bari
22. Cattaneo A., Roma
23. Chierici prof. Gaetano, Reggio (Emilia)
24. Cipolla comm. arch. Antonio, Roma
25. Cipriani Nazzareno, Roma
26. Ciceri cav. prof. Antonio, Firenze
27. Colla cav. Angelo arch., Milano
28. Consani prof. Vincenzo, Firenze
29. Corbellini Quintilio, Milano
30. Cremona Tranquillo, Milano
31. Cucinotta Saro, Messina
32. Dal Bono Edoardo, Napoli
33. Faccioli Raffaele, Bologna
34. Fattori prof. Giov., Livorno (Firenze)
35. Fontana Roberto, Milano
36. Franceschi prof. Emilio, Napoli
37. Franchi prof. Alessandro, Siena
38. Gaeta Enrico, Napoli
39. Gamba cav. Enrico, Torino
40. Giannetti Raffaele, Venezia
41. Ginotti Giacomo, Roma
42. Gordigiani prof. Michele, Firenze
43. Grita Salvatore, Caltagirone (Firenze)
44. Guarnerio Pietro, Milano
45. Guerra Achille, Roma
46. Guglielmi Gugliemo, Roma
47. Hayez comm. prof. Francesco, Milano
48. Joris Pio, Roma
49. Induno cav. Domenico, Milano
50. Lacetti Valerio, Roma
51. Lombardi Giovita, Roma
52. Luccardi cav. Vincenzo, Roma
53. Magni cav. prof. Pietro
54. Masini Girolamo, Roma
55. Mengoni comm. arch. Giuseppe, Milano
56. Micale Gaetano, Messina
57. Monteverde cav. Giulio, Roma
58. Moradei Arturo, Firenze (Ravenna)
59. Pagliaccetti Raffaele, Firenze
60. Parisi prof. Nicola, Napoli
61. Pasini cav. Alberto, Milano (Parma)
62. Patini Teobaldo, Roma
63. Pessina Carlo, Roma
64. Piatti Antonio, Milano
65. Querci Dario, Messina (Roma)
66. Raimondi cav. prof. Carlo, Parma (Milano)
67. Rondoni Alessandro, Roma
68. Rossano Federico, Napoli
69. Rossetti Antonio, Roma
70. Rota Antonio, Genova
71. Sagliano cav. Francesco, Napoli
72. Sarrocchi prof. Tito, Siena
73. Scifoni Anatolio, Roma
74. Sciuti Giuseppe, Zafarana Etnea Sicilia (Catania)
75. Signorini Telemaco, Firenze
76. Sivalli cav. Luigi, Milano (Parma)
77. Sossi Giacomo, Milano
78. Tantardini cav. Antonio, Milano
79. Tiratelli Aurelio, Roma
80. Torelli Lot, Firenze
81. Ussi comm. prof. Stefano, Firenze
82. Vertunni Achille, Roma
83. Viotti Giulio, Torino
84. Zandomeneghi Federico, Venezia
85. Zocchi prof. Emilio, Firenze.

ARTI AFFINI

MUSAICISTI

Medaglia del Progresso.

Fabbrica Vaticana, Roma — Galleria delle Pietre Dure, Firenze — Barsanti Pietro e figli, Firenze — Torrini Giocondo, Firenze — Bassano Isacco, Venezia.

Medaglia del Merito.

Civita Angiolo, Firenze — Betti Francesco, Firenze — Francolini Tito, Firenze — Orlandini Leopoldo, Firenze — Tommasi e Gelsomini, Venezia — Olivieri Luigi, Venezia — Bigaglia Pietro G. fu Lorenzo, Venezia.

Menzioni onorevoli.

Ugolini Gio. e Antonio Mazzanti, Firenze — Montelatici Antonio e fratello, Firenze — Scappini Giovanni, Firenze — Taddei Luigi, Venezia.

INTAGLIATORI

Medaglia d'Onore.

Luigi Frullini, Firenze.

Medaglia del Merito.

Ferdinando Morini, Firenze — Torri e Bartolozzi, Roma — Ricciarelli Secondo, Paleia — Romanelli Ferdinando, Firenze — Truci Emilio, Firenze — Vespignani prof. Giuseppe, Roma.

Medaglia di Buon Gusto.

Leoncini Pasquale, Firenze — Guidi, Gori e Querci, Siena.

Menzioni onorevoli.

Carrara Pasquale, Bergamo — De Champs Telemaco, Firenze — Corsi Vincenzo, Siena — Gajani Egisto, Firenze — Giovanni Domenico, Venezia — Istituto Manin, Venezia — Mazzoni Fratelli, Firenze — Moretti Luigi, Milano — Ottajano Luigi, Napoli — Rossi Antonio, Siena — Salomoni Salomone, Fermo (Ascoli Piceno) — Treves Pietro, Castelfranco (Treviso) — Janetti Antonio e Giuseppe, Vicenza.

(Dal *Giornale Artistico*).

Il gran verdetto è pronunciato — lode e gratulazione agli eletti. — A fronte del giudicato ufficiale rimane ora il criterio del pubblico, resta la stampa a profferire anch'essa la sua sentenza. Troviamo che mercè di essa havvi ricorso in appello, e raccogliamo in prova dell'asserto la corrispondenza della *Gazzetta Piemontese* che riferisce alcune considerazioni di riguardo sull'operato del Giurì.

« Finchè trattasi di sbagli di stampa, i quali d'altronde sono molti e piovono da tutte parti come gragnuola sulla Commissione imperiale, la medesima si mostra ancora assai compiacente onde ripararvi; non così per quegli espositori, anche esaminati favorevolmente e meritevoli di certo premio, ma che o vennero dimenticati nelle memorie dai *Giurì*, i quali in generale prendevano i loro appunti su foglietti di carta volante, facili a smarrirsi; oppure vennero omessi nello stampare l'elenco. Per questi sfortunati nulla più evvi a sperare.

« Si fa reclamo, per esempio, alla Commissione italiana e la medesima vi risponde ingenuamente che non tocca a lei di occuparsene, quasichè mentre la Commissione s'intitola italiana, i relativi espositori sieno visigoti.

« Correte alla Commissione imperiale e là vi informano che il corpo del *Giurì* è sciolto, non esservi rimedio, che chi ha avuto, ha avuto, e bazza a chi tocca; ovvero vi mandano a passeggiare per una miriade di uffici, da Ponzio a Pilato per venire alla conclusione di prima.

« Se ciò successe a quegli esponenti che delegarono delle persone per vegliare ai loro interessi, e che più o meno se ne sono occupati, figuratevi poi per coloro, che non avendo alcun rappresentante speciale, supponevano che dovessero occuparsene i personaggi così detti ufficiali. Per questi anche più sfortunati la faccenda è più assai complicata, e ne ebbero il risultato seguente:

« Se possedevano una vetrina imponente col nome scritto a caratteri cubitali in modo che il *Giurì* non potesse transitare di là senza batterci del naso, allora venivano esaminati; del resto per quei molti che o mancanti di un adeguato collocamento, o fidenti in una buona ed imparziale organizzazione non si curarono d'altro, ben pochi dei loro prodotti dal *Giurì* vennero tolti di sotto all'inonorata polvere sotto cui giacevano esposti.

« Nell'elenco dei premiati del gruppo XXV colla medaglia di belle arti e secondo le ultime fatte correzioni, primeggiano gli espositori:

« Della città di Milano, i quali ricevettero trenta medaglie tra scultura e pittura.

« Viene poscia la città di Roma con venti medaglie;

« Firenze con dieci medaglie.

« Le rimanenti città d'Italia ebbero complessivamente trenta medaglie, compresa Torino, la quale figura per due sole medaglie in pittura, cioè una al prof. cav. Gamba, l'altra al signor Giulio Viotti.

« La distribuzione di coteste medaglie ha gettato nelle mie idee la perturbazione la più completa. Il tempo e lo spazio non mi permettono di analizzarne tutte le anomalie e non ho punto l'intenzione di criticare tutto quanto si presterebbe alla critica.

« Ciò non ostante non posso trattenermi dall'accennare come sia insufficiente questa ricompensa unica, detta medaglia di Belle Arti, e che viene distribuita tanto al grande artista che produce dei capi-lavori, quanto all'esordiente di buona volontà, che solamente ne promette. Per il commercio e l'industria si fecero delle distinzioni separate, cioè il diploma d'onore, le medaglie, la menzione e per l'Arte no. Tanto più poi che questo premio, d'altronde semplicissimo, nelle sezioni dell'Austria e Germania venne accordato con una profusione inaudita a tutto il mondo, di modo che grandi e piccoli ebbero un

eguale successo e leggendo la lista dei laureati trovate allo stesso livello gli estremi della scala artistica ».

Conseguenti al sistema da noi adottato di registrare nelle nostre colonne le opere migliori inviate dalle varie provincie d'Italia al concorso mondiale, riprendiamo il filo interrotto e diremo oggi degli artisti piemontesi, riferendoci agli apprezzamenti speditici da Vienna in carteggio nostro particolare, guidati dal desiderio di mantenere un'equa bilancia nel considerare la produzione artistica delle varie regioni italiane, concetto per avventura sfuggito ai giudici eletti dalla nazione a sedere nell'internazionale areopago.

*

ARTISTI PIEMONTESI

Vienna, settembre 1873.

Vi dirò da principio dei laureati. Fra gli artisti italiani che comparvero colle loro opere al solenne convegno in Vienna, il nome di Enrico Gamba vi giungeva in paese di antica conoscenza, perchè già popolare ne'crocchi degli artisti germanici, siccome quello che i migliori anni della sua artistica educazione avea con essi divisa, continuando poscia in Roma in mezzo a loro a farsi strada ne'forti studi, che essi videro coronati dal successo, citato in allora come un vero avvenimento nel campo dell'arte, e da lui ottenuto col notissimo quadro i *Funerali di Tiziano*. — Il suo *Goldoni studiando dal vero* è ovvio il riconoscere, che sia arrivato in buon punto a ridestare le vecchie simpatie di giovinezza. — La sua composizione semplice, gaia, serena, le pittoriche linee di Venezia, la spigliata eleganza del disegno, il fare maestrevole, la gradevole armonia dell'insieme hanno raggiunto alle acquisite prevenzioni nuovi titoli di seduzione e l'opera recente venne pregiata specialmente e consacrata come non degenere dalla provetta sorella maggiore. *L'Arte in Italia* descriveva a lungo nella dispensa VI dell'anno precedente questo quadro, ed io a scanso di ripetizioni a quella rimando i vostri cortesi lettori.

Un *Idillio a Tebe* di Giulio Viotti si presenta coll'aspetto di una nuova ricerca nell'arte — luce e colore — e questi due cardini, eminenti per costituire un buon dipinto, ribaditi sopra una castigata investigazione archeologica; mero pretesto il soggetto — perciò inutile o intempestivo lo scrutare se questo quadro debba classificarsi nella così detta *pittura storica*, distinzione che ha fatto ormai in arte il suo tempo. — Nel profilo del giovane egiziano è un pensiero profondo, non so se più di affetto appassionato o di ammirazione per la leggiadra figura della sua diletta, che tutta gli si svela in piena nudità dinanzi in attitudine aggraziatissima; rimarchevole la tonalità delle carni dorate staccantisi sopra fondo di porfido delle interne pareti d'una piramide secolare, dove piove diagonalmente dall'alto con tropicale violenza un raggio di sole. La trovata risente l'azzardo, e una certa pretesa di novità ad ogni costo; però se il Giurì si è proposto di premiare nelle prime armi di un giovane artista, lo slancio, la fermezza di volontà e l'arditezza con fondamento di qualità già abbastanza solide, ha qui colto nel segno, e ha fatto bene.

Non v'ha ragione però che qui dovesse arrestarsi, ed al Delleani, tuttochè a lui nuocesse per fatalità di paragone, visto il quasi identico soggetto, il raffronto di uno dei *lions* o per meglio dire degli eroi di tutta l'esposizione, il viennese Hans Makart, era pur debito riconoscere doti eminenti di buona pittura nel giovane autore della *Passeggiata Lung'Arno* stata molto encomiata a Milano, tenendo conto speciale del quadro suo recente, nel quale con sfarzo di colori, evidenza di effetto e maschia impronta di carattere egli seppe mostrarci la sua *Venezia al secolo XVI*.

Vorrei ora dirvi della *Saffo* del prof. A. Gastaldi, se la dispensa antecedente dell'*Arte in Italia* non mi avesse preceduto colla litografia del quadro e coll'abilissimo cenno del vostro Camerana; mostra questa tela una severità di linea che meglio si addicerebbe all'arte statuaria. Il sapiente magistero che emana dall'altra creazione del predetto artista cui volle dare il titolo *Era preistorica*, per carattere troppo vago e indefinito lascia perplesso il riguardante tuttochè arrestato dai pregi sommi del gruppo centrale, ove una madre si slancia esterrefatta sul cadavere del figlio uccisole in rissa fratricida; per modo che non riescendo ad afferrare tutto il concetto della composizione, stimolati dalle altre tele più affascinanti, che ci attirano da lungi, si passa oltre.

Ometto per ragioni di delicatezza a dirvi le mie impressioni sul *Francesco I re di Francia in atto ricevere il Cellini mentre gli presenta la saliera d'oro* del Biscarra, collocato bensì nella Sala maggiore ma in alto da riuscir fuori del punto di vista, sorte a moltissimi toccata, per deferenza del Commissario ordinatore; e in fatto di figura non mi rimane a citarvi che due quadri diametralmente opposti per soggetto, per indole, per fare — uno dolcissimo, arcadico, tutto venustà e leggiadria — feroce l'altro, ultra-drammatico, aspro e da treggenda: il primo di Giuseppe Monticelli — *Confidenze*, il secondo di Raffaele Pontremoli — *Macbeth e le Streghe*. Attratto dal sentire neo-greco rivendicato dal francese Hamon il Monticelli inspirandosi dalla rosea musa d'Anacreonte ebbe un decisivo successo in Torino colla prima edizione di queste *Confidenze* or fanno due anni; e quindi intercalate altre miti creazioni — *Omaggio agli Dei lari*, la *Nidia*, la *Toeletta pompeiana*, le *Armonie*, pensò ridurre per l'invio a Vienna a nuova lezione con varianti il già lodato concetto, compiacendosi riprodurre quelle due greche giovinette spiccanti per ombra sopra il chiarore opalino del cielo volto a tramonto, appoggiate ad un terrazzo prospiciente di lontano il mare, forse la spiaggia che si distende lungo l'agro di Pompei. Del *Macbeth* del Pontremoli recava questa Rivista l'immaginosa e scarmigliata composizione in una tavola dell'*Arte* della precedente annata coll'analogo cenno, e ciò mi dispensa da ulteriore ragguaglio.

Il paesaggio tiene il campo con armi abbastanza agguerrite. — Quantunque trasmesso dalla Giunta di Roma si presenta corazzato della medaglia d'oro della Esposizione Nazionale di Parma il nostro Pittara col suo *Aratro* vincitore, aggiungendovi il *Carro Marchigiano*; dipinto maschio, pieno di carattere, vigoroso di tono e armonioso ad un tempo. Fa opportuno contrasto la tela del Ghisolfi, *Primordi d'inverno*, d'un grigio quasi uniforme, finissimo e vero. — Per vastità di concepimento, splendidezza di luce, ritraente il mattinale bagliore si fa largo indubitatamente l'*Aprile* del Fontanesi. È un quadro che vi obbliga a rispettosa distanza. — A sei metri dal vostro occhio è un portento di effetto ottico: gaio, fresco, ridente; senti, guardandolo, il soffio accarezzante della brezza primaverile — Se ti avvicini, è il Caos; le superposizioni di colore su colore di varia lega, mestica e natura non ti lasciano più nulla comprendere, nè ti sai più dar ragione dell'effetto provato a primo colpo d'occhio, ed a limite dato di barriera. Vero è che Rembrandt disse: *la peinture se regarde, ne se flaire pas!* — E l'allievo onora il maestro: Marco Calderino attinti dal Fontanesi i rudimenti nella scuola che egli regge all'Accademia Albertina, di fronte al vero assume una impronta propria. Forte del successo ottenuto alla Esposizione Nazionale di Milano col suo *Viale nel parco* solido di esecuzione, d'effetto intenso e sicuro, ora

nei suoi *Raggi di sole nel bosco*, ripetendosi forte nelle stesse doti riconferma maggiormente le speranze preconizzate e prende rango fra i migliori paesisti. — Gli viene dappresso con coraggiosa spinta un esordiente, Mosso Francesco col suo *Crepuscolo di novembre*, vigoroso di tono, con bizzarra ricerca di forme, con una chiudenda di sterpi e rovi che attraversa orizzontalmente il quadro, senza apparire monotona. Intonazione armoniosa e simpatica, fare largo e disinvolto.

Discreta *la Brughiera* di Pio Caglieri impacciato però ancora di soverchio nella imitazione servile del maestro.

Una scena che mette il brivido dentro le ossa è l'*Ambulanza italiana* all'assedio di Parigi del Nogaro da Asti. Quella squallida pianura che cinge, quasi di funebre lenzuolo (tutta neve è la campagna) la superba *Ville de Paris*, quel cielo di piombo, quell'orizzonte rotto qua e là da scoppi di batterie nemiche, il campo sparso di agonizzanti e di cadaveri, ed in mezzo dominanti i carri dell'Ambulanza italiana, i ritratti de'nostri generosi fratelli raccolti al pio ufficio di infermieri, tra i quali ravvisi il povero Cucinotta più tardi colpito fra gli orrori della Comune, il Netti, l'autore stesso del quadro, ed altri molti nomi pregiati e cari, tutto ciò è troppo vero, e ti lascia un'impressione sinistra e dolorosa. Rivela però nel pittore una forte fibra d'artista.

Ho serbato per ultimo la *Solitudine* dell'Ardy premiata di terza classe a Parma; so che ne avete ottenuta dall'autore l'acquaforte, genere che gli è assai famigliare. Fate bene a pubblicarla; questo quadro è guardato da questi Tedeschi con certa simpatia per l'affinità che rivela quasi un anello tra l'arte italiana e la nordica; è una composizione severa che arieggia tra il Salvator Rosa ed il sapiente Schirmer della vecchia scuola Germanica. — Ora un'occhiata alla scultura.

Un vero bocconcino inzuccherato lanciato per *bonne bouche* agli accorrenti, che vi fanno sempre ressa intorno è la statuetta che il Tabacchi volle intitolare *al Veglione*. Siede procace, le esuberanti gambette l'una sull'altra, la *Debardeuse* sopra un elegante tavolino da caffè, vittoriosa della vittima da lei soggiogata al festino, e tratta all'amo sino alla cenetta di rigore: ha sciolta la mascherina dal viso, sul quale appare un sogghigno, non sai se più grazioso o beffardo, mefistofelico, ammaliatrice come una sirena. Squisito per finitezza il lavoro, artificioso quanto mai il calcolo per sorreggere con tanta leggerezza la figura che si direbbe senza appoggio, è una vera vincita ottenuta sulla materia, opera di *genere* piena di leggiadria, affascinante! — Ma sta qui il còmpito della scultura, l'arte grave, severa, monumentale per eccellenza? — Nulla soggiungo sulla *Peri* dal bravo scultore, in minori proporzioni, ripetuta, che tutti voi già conoscete: essa piacque, trovò di botto il suo acquisitore — ed è quanto si proponeva evidentemente l'autore. Lascio agli amatori dell'arte di venti anni fa le due statuette del Dini *Autunno* e *Primavera*. Anche qui la nota maestria; ma puro scopo commerciale, e punta novità. — Va distinto invece per fina ricerca l'elegante gruppo del giovane Cuglierero l'*Idillio Pompejano* personificato nel bacio furtivo di una coppia adolescente; se belli fossero i tipi delle teste, come aggraziate sono le movenze, e leggiadre le forme delle svelte figurine, sarebbe lavoro perfetto; la ragazzina quattordicenne completamente ignuda, ritta in piedi e piegantesi indietro, duttile come ramo di salice, è una vaga e gentile creazione — vi si sente il soffio della vita. Cammini il giovane artista innanzi operoso, ma badi che un passo più in là sul battuto sentiero sta la maniera: stia in guardia, chè l'arte dell'oggi soprattutto deve schivarla.

Quantunque classificate dal Catalogo come invio di Roma, appartengono al Piemonte le opere scultoriche del Rondoni, del Ramazzotti e del Ginotti, nati tutti nel Novarese e già allievi della vostra Accademia Albertina. La *Nidia* del Ginotti, e la *Fioraia* del Ramazzotti specialmente meritano una parola d'incoraggiamento. Bene assai la *Sira* del Rondoni, e meglio, a mio avviso, ancora la *Baccante* in atteggiamento pieno di abbandono e di grazia, voluttuosa e castigata ad un tempo: la trattazione delle carni, degli accessori, delle vesti, e della pelle leonina, che avvolge parte della figura, è scelta, varia nell'imitazione, di buon gusto, e lavorata colla più minuziosa accuratezza. —

Ora, dato il quesito se il Piemonte sia stato abbastanza bene rappresentato a Vienna, mi asterrò dal proferire la troppo ardua sentenza, e dirò solo: non a sufficienza dai presenti, che, posto per limite d'accettazione lo scorso decennio, non v'intervennero in tesi generale colle loro opere migliori; male per difetto di giurati della provincia, fosse pure uno solo che valesse a patrocinarne il meglio; male per incuria degli assenti, che colla loro astensione, che sa alquanto di sciopero, non resero certo un buon servigio alla loro regione. — Ha fatto difetto all'appello la miglior parte dell'elemento giovine; citiamo sommariamente per evitare la noia d'un elenco i principali: per la figura: il Gilli, il Pastoris, Quadrone e Junk — tra i paesisti: Avondo, Bertea, Corsi — tra gli scultori: Della Vedova, Cassano, Ambrosio. Queste diserzioni sono dannose al senso nazionale, quando si è chiamati a concorrere per misurare le forze della nazione a fronte degli stranieri: venir meno per soverchia timidità o per indifferenza, o peggio per timore di deficienza d'interessi pecuniari è un mancare al dovere di buon cittadino, perchè si lede, più che non si sappia prevedere, al decoro del paese. Un'esposizione internazionale non vuolsi, ripetiamo, riguardare come mercato commerciale, che valga a solleticare individuali interessi, ma bensì come prodromo pratico di progresso generale, cui è dovere di ognuno che abbia coscienza di sè stesso, e vera carità di patria il portare, anche a costo di sacrificii, la propria pietra.

G. P.

ARCHEOLOGIA ARTISTICA

DELL'ANTICO BATTISTERO DI BIELLA

Richiesto officiosamente, or son due anni, del mio sentimento sull'antico Battistero di Biella, io lo scriveva con tanto maggior libertà, quanto non mi attendeva che il mio parere, esposto privatamente, venisse per gentilezza di amici prodotto al pubblico colla stampa.

Per mia mala sorte quelle qualunque mie opinioni cozzarono con altre di un buon servo di Dio, dato non soltanto alla teologia ed al breviario, ma fornito eziandio di molteplice erudizione, e mi sciorinò contro oltre una dozzina di articoli in un giornale, non conditi certo di quell'urbanità che non dovrebbe mai andar disgiunta da qualsiasi polemica. Dio gli avrà certo perdonato in morte (poichè mi dicono che il meschinello non è più), come io anticipatamente gli perdonai in vita, e rispettando in lui il sacro carattere congiunto ad una veneranda canizie, me ne tacqui, soffrendomi in pace la prima dozzina de'suoi articoli eziandio onde evitare la persecuzione di una seconda, se non di più.

Se gli perdonai vivente, *parce* ora tanto più *sepulto*. Ma se egli tornasse in vita con non mutati sentimenti, non so per mia fè come ora sopporterebbe di vedermi per nulla convertito dai suoi articoli riprodurre quasi per intiero quanto già prima scriveva sul Battistero biellese, forte ancor più nelle mie opinioni, dappoichè dopo i famosi articoli, le mie idee furono confermate dal voto di veri amici d'arte, singolarmente in Milano, i quali durai fatica a far tacere, e non sorgere acremente a mia difesa, come si erano proposti.

Riproducendo pertanto le mie Memorie ad illustrazione del disegno che ora ne presento al pubblico (1), risponderò a suo sito a varie meno frivole ragioni del mio or defunto antagonista, il Rev. Don Casaccia, già curato di Verrone-Biellese.

Il Battistero di Biella è una vetusta e massiccia costruzione a più piani, l'inferiore dei quali è formato da quattro absidi, o vogliam dire nicchioni semicircolari sviluppantisi sui lati di un quadrato centrale di pressochè in cinque ciascuno, e riproducenti all'esterno la loro curvilinea forma interrotta solo da quattro pilastrelli che spiccansi all'innesto dei quattro semicircoli e su quello a ponente sta la porta d'ingresso.

Questo primo piano, ora affatto cieco, è coronato da una serie di piccoli fornici che ne reggono il coperto. Il secondo, che sopra si eleva, è di forma ottagona irregolarissima, ma simmetrica all'esterno, e ridotta all'interno con barbara costruzione, ed un quadrato scantonato, con fenestrelle a feritoie sui lati. Ne risultano quindi all'esterno quattro angoli pressochè retti, attorniati da quattro notevolmente ottusi (*Vedi la pianta qui unita*). Questo secondo piano va perdendosi nell'interno quasi senza spicchi sensibili d'imposta; in una cupola circolare di costruzione ciclopica che chiude totalmente l'edifizio nell'interno, mentre al di fuori è ripetuto il coronamento e fornici del primo piano.

(1) V. la tavola distribuita nella presente Dispensa.

Finalmente sul vertice di questo secondo piano poligonale sorge una piccolissima torricella quadrata, nè tampoco normalmente impiantata. Volendo a quest'ultima parte dell'edifizio, non avente alcuna comunicazione coi piani inferiori e probabilmente opera posteriore, attribuire qualche destinazione, pare non potersi questa altrimenti riferire che all'uso di una campanella che si suonasse attraverso alla vôlta sottostante; uso anticamente assai ripetuto. Ammessa quest'ipotesi, si verrebbe a dare al monumento e tanto più alle sue parti inferiori una data troppo remota (l'uso delle campane rimontando al secolo V), ma essa viene smentita dalla disamina del complesso.

Non occupandoci noi che dell'antico, non ci facciamo carico di descriverne la cripta, la quale, come è attualmente, è opera posteriore e destinata alla tomba dei vescovi diocesani. Soltanto nell'interesse di accertarne l'epoca diamo qui l'iscrizione che sta sulla porta d'ingresso sul lato meridionale di contro al fianco della cattedrale.

A ☧ Ω
SIBI ET EPISCOPIS SUCCESSORIBUS
ARCH. IVL. CAESAR VIANCINI
PRIMVS BVG. EPISCOPVS
CONDITORIVM HOC
IN SPE IMMVTATIONIS
P. AN. MDCCXCI.

Quanto fu agevole il descrivere il monumento in discorso, altrettanto è astruso l'indovinarne l'origine, e mancando assolutamente documenti sarebbe temerario l'accertarlo. La sua forma però, la sua posizione attigua alla chiesa secondo il costume antico cristiano, confermato eziandio dalle tradizioni costanti, pare poter persuadere che quello fosse realmente un battistero. Questa opinione però che ci pare la più probabile, è però contrastata da coloro i quali col mio buon antagonista volendo spingere questo monumento a troppo remota antichità, lo vogliono opera celtica od etrusca, non appoggiati che io mi sappia a miglior argomento che al frammento funebre di scolture romane incastrate non saprebbesi quando sulla porta d'ingresso, e quanto a proposito chiunque può giudicarne. Niun monumento celtico od etrusco esiste nel nostro Piemonte; tale era pure il parere del chiarissimo Carlo Promis, testè rapito agli amici ed alla scienza. Più probabile è la supposizione del signor avv. Masserano nel suo opuscolo *Biella e i Dal Pozzo*, il quale appoggiato a qualche iscrizione trovata in vicinanza, lo vorrebbe in origine sepolcro delle famiglie romane dei Mevii. La sua forma farebbe parer dubbia tale destinazione; ma se ciò fosse, questo nostro Battistero avrebbe allora pari origine con quello appartenente all'antica cattedrale di Novara, e che, reso ora orfano, esiste tuttora a piangerne la sconsigliata distruzione ed a testimonio di quanto valgano gli uomini più che il tempo stesso alla distruzione dei monumenti. Altri pretendono che il nostro Battistero fosse primordialmente un delubro gentilesco, e che anzi segnatamente vi si acconciassero (ben di-

sagiatamente per mia fè) i sacerdoti augustali. Osserviamo che questa credenza del Mulateri (1) e di altri con lui è comunemente applicata a tutti i monumenti sacri antichi, e non ci pare argomento sufficiente quello che se ne adduce della di lui forma tonda, sebbene composta. Osservavamo nel nostro primo scritto che ammessa pur anche una predilezione per le forme rotonde nelle costruzioni romane ed in alcune delle primitive cristiane, è nullameno incontrastabile che per Battisteri i primi secoli cristiani adottarono di preferenza la forma poligonale ottagona, e Sant'Ambrogio stesso in un suo ritmo (2) commenda e spiega il simbolismo di tal forma stata rubricamente adottata. Per aver citato nel mio primo scritto parti del testo Ambrosiano, mi buscai dal mio buon Casaccia del falsatore e dell'eretico! A dirittura, e senza circostanze attenuanti (3).

La destinazione di un monumento, dedotta unicamente dalla sua forma nel presente come in molti altri casi, non può a meno di dirsi alquanto avventata. Quindi è che sebbene noi ripetiamo che la forma poligonale fu pei Battisteri sistematicamente adottata primitivamente, e ne sono prova i Battisteri di Costantino e di Santa Costanza in Roma, quelli di Ravenna, d'Aquileia ed altri, non crediamo perciò di esser colti in fallo, perchè debbasi concludere contro di noi il Battistero Biellese non doversi tener per tale perchè non poligono. Noi ne inferiamo soltanto che per ciò non debba ritenersi per uno dei Battisteri più antichi. Le forme rotonde si ripeterono con predilezione nell'epoca romanica posteriore, ossia nel periodo bizantino-romano, e ce n'è argomento nuovissimo un Battistero isolato presso San Iack, villaggio dell'Ungheria, venuto a nostra cognizione, dopo stampata la prima nostra Memoria: monumenti che adduciamo preferentemente, perchè aventi l'identica forma quattriloba e pressochè le stesse proporzioni del Battistero Biellese. Quattrilobo per eccezionalità ripetuto nel primo, eziandio nella piccola torricella finale, la quale però colà posa immediatamente sul primo piano, senza altro piano intermedio.

Sgraziatamente anche in San Iack ignorasi l'epoca della fondazione della chiesa e del Battistero attiguo; i quali però dagli archeologi tedeschi sono concordemente ritenuti per opera del IX al XI secolo, ed i particolari della costruzione che arieggiano quelli del Battistero Biellese convalidano tale opinione. Noi però nel confronto saremmo per riconoscere in quest'ultimo qualche carattere di anteriorità forse di un secolo.

Ritenendo ora quanto convengono gli archeologi, vale a dire che i Battisteri ottagoni si protrassero raramente oltre al IX secolo, e poco oltre diventarono quasi eccezionali e finirono per cessare affatto i Battisteri isolati;

Tenendo conto oltreciò, che nel nostro Battistero la forma circolare del primo piano trapassa alla poligonale nel secondo i di cui particolari identici al primo lo fanno credere sincrono, e quel passaggio è caratteristico dell'epoca detta di transizione dallo stile romanico al lombardo;

Considerata inoltre la grettezza, trascuraggine ed irregolarità della struttura complessiva appunto caratteristica dell'epoca suddetta a cui corrisponde la forma eziandio delle finestruccole, tranne di quelle bifore della torricella finale, il cui complesso può farla credere opera già decisamente di stile longobardo;

Confrontando inoltre il Battistero Biellese con quello longobardico di Lenno sul lago di Como, che per soprappiù nel suo impianto quattrilobo si ravvicina al nostro, sebbene con particolari longobardici più pronunciati;

Considerando per ultimo l'analogia delle forme di questo ultimo coll'antico oratorio di San Satiro in Milano, costrutto sulla tomba di San Calisto, e che vuolsi opera dell'VIII al IX secolo, appoggiati a tutti i precedenti elementi d'induzione, noi riteniamo nuovamente, come già nel primo nostro scritto, che, senza tema di andare lungi dal vero, si possa credere il Battistero Biellese opera dei secoli VIII o IX, e preferentemente dell'VIII. A maggior appoggio della nostra opinione, vale quanto scrive Ciampini (1), che appunto quei secoli sovraccennati formano l'epoca nella quale più che mai si fabbricarono i Battisteri isolati nelle regioni cattoliche.

Or qualunque esser vogliasi l'antichità indubbiamente rispettabile del monumento di cui trattammo, insistiamo, a nome eziandio del compianto cav. Promis che tanto ce lo inculcava, onde il Municipio di Biella si persuada della importanza grandissima di conservarlo. So bene che se ne stimola la distruzione, perchè oltre alla maggiore comodità di circolazione, si ripromette dallo sgombro di quello una gradevole prospettiva sulla piazza di sfondo. Osservazioni sul sito portarono lo scrittore a convincersi del contrario. E volendo pur anche ottenere l'intento, forsechè non potrebbesi trovar mezzo di salvare, come suol dirsi, la capra e i cavoli, con un sacrifizio bensì di denaro, ma con un trionfo della meccanica, in oggi infinitamente vantaggiata, rinnovare il decantato prodigio del traslocato campanile di Crescentino? Affè che questa volta ho attirato su me per questa proposizione il famoso indulgente sorriso applicato altrui! Non ho perciò detto, anche in arte, una bestemmia. Convengo che sarebbe un impegno, singolarmente l'armatura dell'interno. Ma non stava, or son pochi anni, esposto in Roma il progetto pel trasporto in pieno dell'antico abside di San Giovanni Laterano, staccandolo intiero dal rimanente edifizio per frapporre ad entrambi un nuovo presbitero? Lo scrittore va persuaso che il valente architetto Bollati saprebbe risolvere il problema, trionfare di ogni ostacolo, trasportare il Battistero sulla attigua piazza della cattedrale, amicarsi entrambi gli oppostissimi partiti, attirarsi la simpatia degli scienziati e degli antiquari, ed aggiugnere un'aureola immortale ai già conosciutissimi di lui meriti.

EDOARDO MELLA.

---

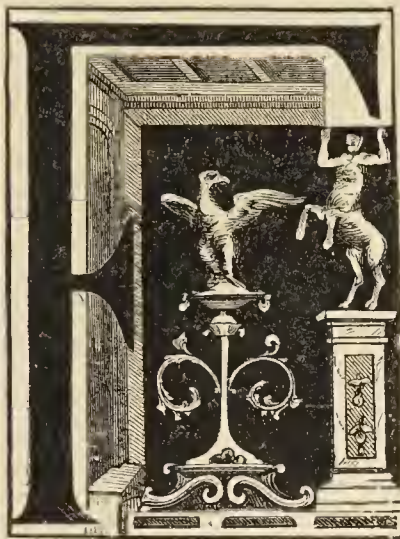
(1) Nella prima nostra Memoria noi perdonammo *con indulgente sorriso* a questo autore il suo ampolloso e men giusto confronto del Battistero Biellese coll'*insigne Panteon di Roma*. Riescì al mio buon D. Casaccia indigesta la frase che mi rinfacciò più volte. Ma viva Dio! Se è sulla forma che egli volle stabilire il confronto, giacchè non può supporsi sulle proporzioni, si può egli paragonare un circolo ad una croce sia pur questa formata da quattro absidi circolanti? Indulgenza adunque pel sorriso che non ci parve mal applicato.

(2) Pubblicato negli *Inni* e *Carmi di Sant'Ambrogio*, ecc., dal sac. Luigi Biraghi, Milano.

(3) Egli anzi a puntellare il suo edifizio celtico e negare il mio Battistero, lasciò scritto che i Battisteri furono soltanto un distintivo o vogliam dire privilegio delle grandi cattedrali. Asserzione affatto gratuita e smentita dai Battisteri di Cividale, di Aizago, di Galliano, di Lenno, di Almenno ed altri conosciutissimi, esistenti presso chiesette di villaggi stati giammai, che si sappia, di niuna qualsiasi considerazione.

(1) *Monumenta vetera et de sacris aedficiis.*

DELLA MONUMENTALE ABBAZIA DI SAN BENIGNO

IN FRUTTUARIA (Piemonte)

Fra le più vetuste ed insigni abbazie del Piemonte, e fra le più nobili d'Italia per certo annoverare si deve quella di San Benigno di Fruttuaria in Canavese.

Negli ultimi anni del secolo X, Guglielmo, santo abate benedettino di Dijon in Francia, figliuolo di Roberto conte di Volpiano, e di Perinza sorella d'Ardoino, marchese d'Ivrea e re d'Italia e cugino della famosa Adelaide di Susa contessa di Torino, la quale avendo sposato Oddone conte di Savoia circa il 1045 portò in questa reale casa vaste provincie in Italia, fondò e dotò la detta Badia unitamente ai suoi fratelli Goffredo, Nitardo e Roberto, come si vede nella carta detta *Giudicato*, che ne fece Gontardo, arcidiacono della Chiesa di Torino, erigendola in un podere paterno detto *Fruttuaria*, presso il villaggio detto *Vigisulfo* non lungi da una selva chiamata *Gerulfia* tra l'Orco ed il Malone.

Oltre il re Ardoino vi concorse pure Otton Guglielmo, conte di Bologna, che da taluno si crede padre d'Umberto I di Savoia, e parente anche di San Guglielmo, donando al nuovo monastero alcuni villaggi che possedeva tra il Po e la Dora Baltea. Guglielmo adunque essendo non solo di santi costumi fornito, ma d'ingegno svegliato, studioso ed intraprendente venne in fama tra li sommi italiani di quel tempo e tenuto in gran pregio dai Pontefici e dai Sovrani. Chiamò i suoi monaci ad ufficiare la nuova chiesa, che a memoria di quella di Francia da lui presieduta dedicò alla Assunta e a San Benigno martire, decorandola dei corpi dei santi martiri Tiburzio, Primo e Feliciano, avuti da Roma, ai quali, per opera del re Ardoino, quindi si aggiunsero quelli dei santi Agapito, Alessandro e Giuliano. Esso stesso, esperto in architettura, diede i disegni di questa real Basilica e dell'ampio monastero annesso, con cortile circondato da doppio ordine di portici (si conservano ancora alcune colonne di pietra di ordine dorico con stemmi d'antichi abati). Si vuole che San Carlo Borromeo avendo visitata la Badia Fruttuariese, prendesse norma da questi cortili erigendo i seminari prescritti dal Concilio Tridentino.

San Guglielmo aggiunse alle regole di San Benedetto savie norme conformi ai tempi, onde questa Badia fu riconosciuta come primaria e capo d'ordine, e soggetta immediatamente alla Santa Sede: frutto delle sue molte cognizioni acquistate nei suoi viaggi in Francia, in Italia, ecc., si fu questo, d'introdurre cioè nei monasteri da lui retti scuole per allievi interni ed esterni, scuole d'agricoltura ed altre arti, e creò in essi società di monaci artisti, che si applicavano alle arti belle, architettura, pittura, scultura e musica. Esso solo ristorò e fabbricò oltre quaranta Badie in Italia, Francia ed Inghilterra, e spedì in molti luoghi i suoi monaci artisti, onde ne sorsero quelle numerose cattedrali di Francia, d'Alemagna e d'Italia, che tuttora formano l'ammirazione di tutti. Coi suoi studi seppe bellamente unire lo stile bisantino all'ogivale, detto erroneamente gotico, non ripudiando le eleganze degli stili greci e romani, formando così l'ammirabile arte cristiana tanto adattata al culto divino.

Da ciò si vede apertamente che dal Piemonte, messo in non cale, e creduto quasi privo d'ogni monumento d'arte, partì la scintilla della moderna civilizzazione, che si diffuse anche in Francia ed altrove, e se ne deve riconoscere per padre il Guglielmo d'Ivrea e di Volpiano, e per culla la nostra Fruttuaria.

Esiste tuttora accanto la chiesa, la bella, robusta ed alta torre campanaria, comunemente detta del *Re Ardoino*, perchè forse a sue spese fabbricata coi disegni di Guglielmo ed è cimata di croce dorata, e si vuole che venisse imitata dal Bramante stesso: le scale sono praticate nel massiccio delle mura; il Botta scrive, che nel 1552 in un fatto d'arme tra Francesi e Spagnuoli furono incendiati i ricoverati in essa.

La santità, la dottrina e la dolcezza dei modi di Guglielmo attirò ivi molti monaci di vita esemplare, e le scuole per l'educazione dei fanciulli, l'esercizio di grande carità verso i poverelli, l'ospitalità verso tutti, fecero sì che molti insigni personaggi vi si ricoverarono, ed i pontefici, gli imperatori, i re, i conti di Savoia, i marchesi di Monferrato, e molti altri principi ed ecclesiastici andarono a gara nel dotare ampiamente la Badia di villaggi, di castelli, di beni e di ricchezze, assoggettandole altre chiese e monasteri; e sin dal 1029 il vescovo d'Ivrea, Enrico, gran cancelliere dell'Imperatore Enrico III, la liberò dalla soggezione episcopale; l'immediato suo antecessore Ottobiano, arcicancelliere del re Ardoino, consacrò la chiesa solennemente ai 23 febbraio del 1003 alla presenza dello stesso sovrano e della sua real Corte, come si ha dall'iscrizione metrica conservata nella Cronaca Fruttuariese. L'Eporediese vescovo San Varmondo Arborio approvò con sua soddisfazione e concorse alla fondazione di questo monastero.

Per le discordie degli Italiani, non potendo più oltre tenere le redini del regno ed affranto dalle lotte, Ardoino venne a Fruttuaria, e depose sull'altare di San Benigno la corona e le altre insegne della sua reale dignità e per mano del suo nipote Guglielmo indossò l'umile cocolla monastica, onde scontare colla umiliazione e colla penitenza i suoi peccati addì 10 settembre del 1014, ed un anno dopo, ai 14 di dicembre morì confortato dal suddetto abate col balsamo delle celestiali consolazioni. Venne onoratamente sepolto nella chiesa, ove fu poi deposta anche l'incomparabile sua consorte Berta, la quale l'aveva accompagnato a Fruttuaria, abitando

il convento di monache, fondato pure dal Guglielmo, non lungi dalla detta basilica. Ivi riposarono le stanche ossa di Ardoino per diversi secoli, sino a quando un abate di casa Ferrero (circa la metà del secolo XVI) volendo arricchire un museo che formato aveva d'antichità in Crevacuore, fece togliere le insegne reali (che andarono poi disperse) da quel mausoleo, ed inumare semplicemente le ossa. Nel secolo posteriore il conte Filippo San Martino d'Agliè, potente ministro di Madama Reale Cristina di Francia, duchessa di Savoia, morto nel 1667, fece trasportare quelle ossa nel suo castello d'Agliè. Circa un secolo dopo avendo il re Carlo Emanuele III acquistato quel castello per il suo figlio Benedetto Morizio duca del Chiablese, colle suppellettili, vi fu compresa la cassa del re Ardoino. Ma la marchesa Cristina di Saluzzo-Miolans, dispiacente per la vendita di quello storico castello fatta dal suo marito, e della perdita di quelle preziose spoglie, essa arditamente, aiutata da alcui suoi fidi, in una notte di inverno, di nascosto potè penetrare ov'esse erano riposte, e le trafugò, e ciò anche fece per accondiscendere all'ardente desiderio di possederle del conte Carlo Francesco Valperga, il quale le collocò nel suo magnifico castello di Masino, ove tuttora si trovano in una cassetta munita id sigilli, e coperta di funereo drappo, e forse l'ultimo ad aprirla fu il re Carlo Felice colla regina sua consorte nel 1828.

Nel convento di monache, che dissi eretto da San Guglielmo in San Benigno, oltre la regina Berta vi fu Santa Libania, figlia d'Emerico signor di Barbania, che prese il velo dalle mani di San Guglielmo, e fu poi badessa di Busano, monastero fondato apposta per lei dal suo padre.

Vi si ritirarono Agnese di Borgogna, vedova di Arrigo II imperatore, Agnese figlia di Guglielmo, duca di Guienna, ed una terza Agnese, figlia di Pietro I di Savoia, vedova di Federico di Montbeillard, conte di Lucemburgo, circa il 1080. Vi soggiornò pure la contessa di Torino Adelaide sopraccennata. Due celebri ravennati si fermarono un po'di tempo nella Badia, cioè S. Romualdo, fondatore dei Camaldolesi, ed il dottore e cardinale San Pier Damiani.

Molti fra gli abati claustrali e commendatari si resero celebri per fatti, cariche e per la nobiltà delle loro famiglie, e cominciando dal secondo abate, che fu un altro Guglielmo anche santo e figlio come si crede dello stesso re Ardoino, morto il 9 aprile del 1032, mentre il celebre fondatore morì un anno prima, cioè nel 1031 nel dì primo gennaio; molti furono delle famiglie Arduiniche, di Valperga, di San Martino e di Castellamonte; alcuni dei Biandrati di San Giorgio, degli Scarampi, dei Del Carretto di Savona e di Milesimo, dei Lusignano di Cipro, dei Della Rovere, dei Lignana, dei Cibo, molti dei Ferrero Fieschi di Masserano e della Marmora, cinque di Savoia, Ludovico, Giovanni Battista, il cardinale Maurizio, Maurizio Eugenio ed Antonio, quindi gli Argentero, i Broglia, i Bertodano, i Carron di San Tommaso, i d'Allinges, il cardinale delle Lancie, il cardinale Solaro di Villanova, il Cacherano di Bricherasio, e l'ultimo che fu l'abate dal 1838 il Luigi Morozzo di Bianzè e della Rocca morto nel 1848. Dei molti feudi che aveva questo monastero, in ultimo non possedeva più che Montanaro, Feletto, Lombardore e San Benigno, la sovranità dei quali, dopo molte controversie, fu ceduta da Benedetto XIV al re di Sardegna nel 1741, mediante il canone di un calice d'oro del valore di scudi romani 2000, che venne pagato sinò a tutto il 1850. Questa Badia aveva la prerogativa sovrana della zecca, e vi sono molte monete di San Benigno pubblicate dal Vernazza, dal Tenivelli e dal Promis.

Vi è pure una cronaca fruttuariese.

Ma siccome il tempo edace, che a nessuno perdona i suoi danni, così il magnifico tempio coll'annesso chiostro fondati

ARDUINO, *ultimo re d'Italia* (1).

(1) Nel porgere ai nostri lettori l'importante studio storico dell'egregio teologo cav. Bosio ci è tornato propizio il corredarlo colla presente medaglia, ritratto dell'ivi citato re Arduino, da noi tratta dalla collezione di antiquaria dell'abate cav. D. Gian Francesco Capurro da Novi, il quale aderì gentilmente a che se ne ricavasse un accurato disegno della grandezza dell'originale. La testa scolpita in marmo bianco campeggia sul tondo nero, sugli orli del quale si legge incavata in chiaro l'iscrizione. Ritorneremo nella dispensa prossima a dire della collezione dell'egregio archeologo novese, pubblicando una relazione sovra alcune antichità d'epoca romana.
C. F. B.

e disegnati da San Guglielmo si trovavano molto guasti ed in deperimento, quando nel 1749 con bolla dei 5 agosto venne investito di questa insigne Abbazia Carlo Vittorio Amedeo delle Lancie, figlio di Agostino, conte di Sale e di Vinovo, e della contessa Barbara Piossasco di Piobesi, ricco del censo avito, e di larghe entrate di altre Badie, e principalmente di quella di Lucedio, prelato della R. Corte, e cardinale di Santa Chiesa. Questo pio, dotto e munificentissimo prelato, lamentando i danni del suo nuovo benefizio, pensò di rifabbricare la chiesa e gli annessi chiostri elevandone una magnifica nuova sull'area dell'antica e sui muri del vecchio cenobio; ove dimorò e morì il re Ardoino eresse un capace palazzo abbaziale ed il seminario pei suoi chierici, che in numero di 30 a totale sue spese manteneva. Volle che fosse di classico disegno, come in allora si usava, e che si copiasse in parte la basilica Vaticana.

Veramente quest'edifizio è di forma imponente col suo peristilio, di ben giuste proporzioni è la grandiosa navata a croce latina, l'elevata cupola tutta di puro ordine corinzio, adorna di preziosi marmi, pietre dure, di fregi di metallo dorato, e specialmente è ammirabile il maggiore altare fatto ad imitazione di quello di San Pietro con bellissimo baldacchino sostenuto da quattro colonne marmoree di verde di Susa con molte statue; è pure di bell'effetto il pavimento di marmo. Bene eseguito è il grande gruppo in istucco rappresentante l'*Assunzione della Madonna*, opera del regio scultore Giovanni Battista Bernero, che deve anche avere eseguite le 14 stazioni della *Via Crucis*. Sotto questo altare vi è un ampio e ben disposto scurolo con monumenti d'abati.

Le cappelle laterali hanno quadri di classici autori. L'organo è uno de'migliori che possegga il Piemonte, eseguito dal celebre abate Serazzi da Bergamo con 55 registri ed ora ampliato. Non si conosce l'architetto di così magnifica mole, ma probabilmente il cardinale delle Lancie ne portò i disegni di qualche valente artista da Roma; taluni però pensano che potrebbe essere stato lavoro del nostro celebre Mario Quarini, regio architetto, il quale si sa che lavorò in San Benigno, e che nel 1785 fece l'ospedale di Carità sulla piazza maggiore, ora abbandonato.

La vôlta di questa basilica, e la cupola fu recentemente decorata di belli affreschi del valente pittore cav. Francesco Gautier per cura principalmente degli egregi signori prevosto teol. Antonio Benone, vicario foraneo, e D. Verulfo.

Nella sagrestia fra gli altri quadri primeggia la magnifica antica pala a scompartimenti, rappresentante la *Vita ed il martirio di S. Benigno*, opera celebrata attribuita al Luini (1).

Per chi si occupa della storia pittorica darò qui la nota dei quadri fatti dipingere dal suddetto cardinale: nel 1774 fece eseguire il quadro della *SS. Annunziata* da Mariano Derossi, siciliano, pagandolo scudi 150; nell'istesso anno il *Martirio di San Benigno* di Giuseppe Cades, romano, per 50 zecchini, e scudi 50 di gratificazione; nel 1776 *San Vincenzo Ferreri* da Francesco Pagi d'Urbino, per scudi 60 e 3 di gratificazione; nel 1777 il *Rosario* da Angelo Banchero, genovese, scudi 106, compresi i *Misteri* di altra mano, più 25 di gratificazione, e 30 di regalo; nell'istess'anno la *Beata Vergine della Cintura* di Pietro Pedroni, scudi 120 e 25 di soprappiù; nel 1779 il *San Giuseppe* del suddetto Pagi, scudi 80 e 15; nell'istesso anno il medesimo fece il *San Benedetto con Santa Scolastica* per scudi 80 e 15 oltre le spese del viaggio. Il *San Giovanni Battista* è creduto dal Lanzi opera di Giovanni Molinari da Carezzana, il più illustre allievo del Beaumont. Il detto Lanzi parla favorevolmente d'alcuni dei precitati artisti.

Il cardinale pose la pietra fondamentale ai 25 di marzo del 1750, ed ai 25 di marzo del 1776 la consacrò solennemente coll'intervento di più vescovi.

Benedetto dagli uomini, e pieno di meriti pel cielo, morì questo pio e beneficentissimo cardinale ai 25 gennaio dell'anno 1784 in San Benigno, essendo d'anni 72, e venne tumulato nella cripta con busto senza iscrizione, la memoria del quale è tuttora scolpita nel cuore degli abitanti per le insigni beneficenze, che loro continuamente largheggiava; lasciò erede il suo seminario, ma il tutto andò disperso colla ricca biblioteca da lui formata, e col copioso archivio.

Questo tempio e l'annesso palazzo potentemente reclamano che vengano conservati quale insigne monumento d'arte, perchè non s'incorra nella taccia di barbari presso quelle stesse nazioni che dall'Italia ricevettero la civilizzazione e furono ingentilite; insomma quest'Abbazia dell'Italia occidentale, che fu la culla del risorgimento delle arti, luce che si diffuse nelle altre parti della penisola e valicò i monti ed i mari, mercè il potente genio dell'abate Guglielmo, questo monastero, ove abitò, morì un re d'Italia e ne ebbe tomba, non deve essere diviso dalla connessa chiesa e deturpato; e sarebbe per vero scandolezzato quel forestiero che venendo a visitare il Canavese, che si può dire la Svizzera italiana, e questo suo principal monumento, invece di un luogo sacro all'educazione, un seminario, un collegio, vedesse quelle sale ridotte ad officine, caffè, ridotti, osterie, cose tutte le quali non potrebbero non recare che sfregio alla chiesa ed a tutto l'insieme che non puossi dividere, poichè forma un corpo solo. E sarà quindi benedetta quella benefica mano, che potrà salvarlo ad onore della nazione; poichè i popoli non esistono solo pel danaro, come non può vivere solamente di pane l'uomo, ma abbisogna eziandio di qualche cosa d'esteriore e di gloriose memorie del passato che li chiamò a rinomanza.

Molti sono i libri che parlano di questa Badia, specialmente di controversia colla Santa Sede; io consultai Monsignor Della Chiesa, il Tenivelli, il Baruffi, la bell'opera del cav. can. Croset-Mouchet, *Histoire de St-Guillaume*, quella del cav. Bertolotti, *Passeggiate nel Canavese*, piena di molte notizie, e gli *Studi critici sopra la storia d'Italia a'tempi del Re Ardoino* del cav. L. G. Provana, *Sancti Wilelmi Divionensis Abbatis et Fructuariensis fundatoris opera*, cura D. De-Levis, e *Storia di San Guglielmo* del P. Ormea. Torino 1673.

L'atto della prima fondazione dell'Abbadia sopra citato, e diversi documenti relativi alla dotazione si trovano pubblicati nei *Monumenta historiae patriae* ed anche nelle *Ragioni della Santa Sede nelle controversie col Re di Sardegna*. Roma 1732, 4 vol. in-fol.

(1) Noi abbiamo ragioni per crederla piuttosto del Defendente De Ferrari da Chivasso, ma di ciò diremo più in disteso un'altra volta.

Se è precisa la copia dell'iscrizione seguente, che era nella chiesa abbaziale, vi è differenza di data della seconda fondazione sopra indicata, eccola:

D · O · M.
IN HONOREM DEIPARAE IN COELUM ASSUMPTAE
AC SANCTI BENIGNI PRESB. ET MARTYRI
PRIMO LAPIDE POSITO VII ID. SEPTEM. MDCCLXX
TEMPLUM
CAROLUS VICTORIUS AMEDEUS
TIT. S. PRAXEDIS S. R. E. PRESB. CARD. A LANCEIS
ABBATIAE HUIUS FRUCTUARIENSIS ABBAS
UNA CUM IULIO CAESARE VIANCINI
ARCHIEPISC. EPISCOPO BUGELLENSI
IOSEPHO ANTONIO AVOGADRO CASALEN.
CAROLO IOSEPHO MOROTIO FOSSANEN.
VICTORIO CAIETANO COSTA VERCELLEN. EPISCOPIS
CONSECRAVIT
VIII KAL. APRIL. MDCCLXXVI.

La detta si legge nella *Vita di San Benigno prete e martire, apostolo della Borgogna, padrone principale dell'Abbazia di Fruttuaria*, del teologo Gaetano Burzio, canonico dell'insigne collegiata di San Benigno, e professore di teologia nel seminario abbaziale. Torino 1780, Stamperia Reale, in-8°.

Il detto cardinale fece molte volte la visita della sua Abbazia, e stampò il Sinodo nel 1752.

San Benigno, in vernacolo San Balegno, è capoluogo di mandamento nella diocesi d'Ivrea e provincia di Torino, e contiene più di 3500 abitanti, ed è posto in amena pianura.

I monaci murarono case per i coltivatori e per gli addetti al monastero; molti poi dei paesi circonvicini vennero a mettersi sotto il mite regime degli abati e contribuirono all'incremento del paese. Probabilmente la regione in cui fu costrutta venne detta *Fruttuaria* da qualche paese scaduto, e romano, perchè nel territorio si trovarono lapidi che lo indicano.

In meno di un'ora e mezza da Torino per la ferrata sino a Settimo Torinese, e per la ferrovia a cavalli di Rivarolo si arriva a San Benigno.

T. ANTONIO BOSIO.

ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA

UNA VISITA ALLA FABBRICA DI BRONZI

nell' ex-Monastero di San Efrasmo vecchio

A NAPOLI

Alle falde della ridente collina di Capodimonte, là dov'essa volge in giù verso la strada che dall' Albergo dei poveri mena ai Ponti rossi, v'ha un antico fabbricato che già fu convento di cappuccini e che ora, per la soppressione delle corporazioni religiose, è divenuto proprietà privata. Il luogo è ameno, essendo tutt'intorno circondato da campagne messe a viti, ad alberi fruttiferi, a piante che, rendendo fresca e salubre l'aria, forniscono anche alla vicina città copiosi e saporiti prodotti.

In quell'edifizio, dalla parte che guarda sulla via donde vi si accede, i signori Gargiuolo, Cannone e Comp. hanno fondato una fabbrica di bronzi per la riproduzione dei monumenti d'arte antichi e moderni, che adornano non solo il Museo di Napoli, ma le più ricche gallerie d'Italia. Sebbene fondata da poco, già pareggia per la buona esecuzione dei lavori quelle di più vecchia data. Il che mi pare si debba principalmente attribuire all'intelligenza squisita dell'arte del signor Gargiulo (cui ne è affidata la direzione dalla Società), il quale sa bene che i più grassi guadagni in così fatte imprese li fa colui che meglio lavora. Nella fabbrica, da me visitata or sono pochi giorni, vi hanno tutte le diverse officine attenenti alla lavorazione dei bronzi. I lavori finora eseguiti sono molti e tutti condotti con grande accuratezza, sì da fare onore al nostro paese, il quale, erede di un passato glorioso, cerca perpetuarne i monumenti con un tal mezzo di riproduzione ora, più che per lo innanzi, assai preferito dagli amatori di belle arti. Già parecchie commissioni di lavori pervennero dall'estero alla detta fabbrica, la quale, per la valentia degli artisti che vi adopera e per la vastità dei locali, di cui ha l'uso, è nel caso, meglio di qualunque altra a Napoli, di compierli con piena soddisfazione dei suoi committenti. Nel giorno in cui fui a visitarla si lavorava intorno a certe statue da mandare all'esposizione di Milano ed erano i due *Discoboli*, grandi di 2/3 dell'originale, il *Fauno danzante*, il *Narciso*, appartenente al Museo di Napoli, e una *Silvia*. Il signor Comi di Milano, per cui commissione sono state eseguite le prime quattro statue, potrà esser lieto d'aver trovato nella nostra città chi sappia riprodurre con tanta finezza e precisione i più eleganti capolavori della statuaria antica e moderna; ed io m'auguro che le industrie le quali hanno per oggetto l'arte vogliano sempre più prosperare in Italia e avere una parte ognor maggiore nel bilancio della nostra ricchezza nazionale.

Possano gli sforzi di coloro che, lavorando nel proprio interesse, cooperano alla pubblica prosperità, trovare largo concorso di aiuto in tutti quelli che a buon diritto veggono in questa benedetta terra d'Italia la madre delle arti.

Napoli, settembre 1873.

CARLO FIORILLI.

COSTUMI

LA VITA DEI GRECI E DEI ROMANI

DI

GUHL E KONER

Traduz. di Carlo Giussani. — *Editore* Loescher, — Torino, Roma, Firenze

(*Continuazione, V. Dispensa VI*).

Riprendiamo la pubblicazione desunta dall'interessante opera sopracitata, che trovò incontro presso i nostri cortesi lettori, e come nella dispensa VI avevamo arrecato le usanze ed il vestire dei Greci, oggi presentiamo un saggio della descrizione delle varie foggie d'abbigliamenti de' Romani antichi:

« Nei precedenti paragrafi abbiamo studiato quegli oggetti che o appartenevano al fornimento necessario d'una casa, oppure il lusso generale faceva considerare come elementi integranti, indispensabili di una casa ben fornita, secondo le idee romane. Ora la nostra attenzione sarà dedicata all'abitatore stesso nella sua esterna apparenza, ossia al vestimento. Quelle stesse cause che vedemmo aver determinato la foggia del vestire dei Greci, vale a dire il mite clima meridionale e l'innato gusto dell'elegante e artistico drappeggio degli abiti, si appalesano in tutto il loro valore anche nel vestire dei Romani. Il clima dell'Italia e l'educazione dei Romani, siccome quella che, almeno nei primi secoli della repubblica, si proponeva d'indurire il corpo contro i disagi, facevano apparire superfluo un vestito che chiudesse troppo strettamente e inceppasse le membra; il vestimento era quindi limitato a pochi indumenti imposti dalla decenza e necessari per proteggere contro le influenze atmosferiche. Ma già da antico i Romani avevano imparato dai Greci, loro vicini, ad aggiustarsi quei pochi abiti in foggia gradita all'occhio; nel che veniva loro certamente in acconcio quello speciale sentimento e buon gusto pel panneggiamento degli abiti che è innato negli Italiani. E sebbene il lusso di un effeminato periodo posteriore abbia chiamato in vita talune mode che (similmente a quanto abbiam visto dell'interiore fornimento della casa) poco rispondevano, sia rispetto al taglio come alla stoffa e al colore degli abiti, all'antica severa semplicità repubblicana; pure i vestimenti romani conservarono in tutti i tempi essenzialmente le medesime forme fondamentali e tradizionali.

Come appo i Greci i vestimenti si dividono in *epiblemata* e in *endymata* (§ 41), così troviamo questa medesima distinzione nella foggia romana del vestire, sotto le due denominazioni di *amictus* e *indutus,* essendo la prima classe rappresentata dalla *toga*, la seconda dalla *tunica*. Consideriamo in primo luogo la *toga*, il vero abito nazionale del popolo romano. I Romani usavano la toga già nei tempi più antichi, e allora solevano gettarla immediatamente sul nudo corpo, senza alcun vestimento interno di sorta; per modo che quel mantello si accostava al certo assai strettamente alle forme del corpo, mentre la toga seriore, e di gran lunga più ampia, si rigonfiava in folte e ampie pieghe intorno al corpo. Per ciò che concerne la forma della toga, che vien definita un mantello in forma di mezza luna (περιβόλαιον ἡμικύκλιον) furon proposte le più diverse opinioni. Volevano alcuni che la toga fosse un pezzo di panno tessuto in oblungo, simile quindi alla forma dei greci *epiblemata* che abbiamo descritti al § 42; altri invece hanno tentato di costruirla con uno, od anche perfino con due pezzi tagliati in forma di segmenti di circolo. Senza entrar qui nel discorso di queste diverse opinioni, siccome quelle che non sono fondate sopra alcun dato positivo, crediamo far cosa più opportuna riferendo qui senza altro, come abbiamo già fatto, almeno in parte, a proposito dei vestimenti greci, i risultati, per noi indubbiamente veri, ai quali è arrivato Weiss (*Costümkunde*, p. 956 segg.) mediante esperimenti pratici. Mentre gli *epiblemata* dei Greci avevano la forma di un oblungo quadrangolare, noi dobbiamo invece rappresentarci una toga distesa « come un oblungo, scantonato in modo da formare un ovale, con un diametro longitudinale eguale almeno a tre volte l'altezza d'un uomo adulto, non inclusa tutt'al più la testa; e con un diametro traversale, ossia una larghezza massima, eguale almeno a due terzi della lunghezza. Per indossare un siffatto mantello se ne rovesciava anzi tutto una parte con una piega longitudinale, fino a un certo punto della larghezza; la parte così addoppiata era quindi più volte ripiegata in se stessa (e questa piegheggiatura fatta con singolare maestria) in pieghe longitudinali, segnatamente in vicinanza del margine dritto formato dalla piega primitiva; e allora si metteva la toga, nella stessa e semplice maniera del mantello greco o tusco, dapprima sulla spalla sinistra, in modo che quella coprisse tutto il lato manco della persona, e formasse anzi uno strascico considerevolmente lungo sul suolo; il rimanente della veste si faceva quindi passare, dietro il dorso e sotto il braccio destro, sul davanti della persona, e si gettava poi nuovamente su per la spalla sinistra, dietro il dorso; e da ultimo, la falda superiore di quella parte della toga che copriva il tergo, si tirava ancora, a parte, lungo o su per la spalla destra, per guisa che venisse ad accrescere la pienezza delle pieghe sul petto ». Se dunque, come s'è detto, l'abito aveva una lunghezza pari all'altezza di tre uomini, un terzo era la porzione che dalla spalla sinistra scendeva sul davanti sino ai piedi; un'altra terza parte passava dietro le spalle e sotto il braccio destro, e l'ultimo terzo passando davanti al petto era gettato sulla spalla sinistra e dietro le spalle. Se la prima rimboccatura del mantello era fatta per modo che, come s'è parimenti detto, i due mezzi ovali non si coprissero, ma quello di sopra descrivesse un arco più breve, ossia i due orli arcuati non si combaciassero (a quel modo come anche le nostre signore soglion addoppiare in forma di triangolo i loro grandi scialli quadri, affinchè il capo posteriore arrivi a toccar terra), allora, naturalmente, la toga aggiustata sul corpo aveva due doppi, uno sottoposto e più accosto alla persona, il quale, col suo orlo, arrivava fino agli stinchi (*media crura*); e un altro, sovrapposto e più corto, che scendeva presso a poco fino al livello delle ginocchia (cfr. fig. 468).

Siccome in tempo più antico era in uso una toga più semplice, vale a dire di molto minore ampiezza, essa doveva

necessariamente esser più tirata, ed accostarsi più strettamente alla persona, nè era possibile un rigonfiamento a ricche pieghe, segnatamente là, dove l'abito andava direttamente dal disotto del braccio destro fino al sommo della spalla sinistra, in guisa da configurarsi come un balteo da spalla (*qui sub humero dextro ad sinistrum oblique ducitur, velut balteus*; Quintil. XI, 3, 137). Con questo va d'accordo un altro passo di Quintiliano, dove è detto che l'antica toga romana non aveva alcun *sinus*, ossia sgonfio della veste dinanzi al seno. Solamente la toga molto più lunga, che venne in uso più tardi, offriva la possibilità che la porzione dell'abito condotta attraverso il petto formasse un ampio rigonfiamento; tanto ampio che poteva servire per tenervi riposti degli oggetti. Quella parte poi della toga, che, come abbiam visto, era messa per la prima sulla spalla sinistra e di là fatta scendere per lo più fino a terra, soleva esser rialzata un poco più in su dal livello del *sinus*, e raccolta in numerose pieghe al di sopra del *sinus* stesso, come chiaramente è dimostrato dalla statua dell'imperatore Lucio Vero, qui riprodotta nella figura 468. Se il nome *umbo* indicasse precisamente questo fascio di pieghe prominente sul davanti del petto e prodotto dalla porzione della toga rivoltata sul *sinus*, è un punto che rimane incerto.

Fig. 468.

Benchè l'accennata toga più antica, essendo meno ampia, concedesse già per sè un più libero movimento delle membra, contuttociò i soldati (chè quella toga solevasi portare anche alla guerra) affinchè durante la battaglia le braccia non si inviluppassero nel mantello scendente dalle spalle, solevano far passare a modo di cintura, quella estremità della toga che era gettata di su la spalla sinistra a tergo. Questa particolar foggia di cintura, che si chiamava *cinctus Gabinus*, era la maniera comune di vestimento militare, prima che fosse introdotto il *sagum*. Come altri non pochi usi antichi, così anche quella maniera di aggiustar la toga a mo' di cintura si mantenne in tempi seriori; ma solamente per certe solenni occasioni e cerimonie, come quando si fondavano città o quando s'aprivano le porte del tempio di Giano; e anche all'aprirsi di una campagna il console doveva, secondo un antico costume, compiere tutte le relative cerimonie di culto colla toga aggiustata in forma di *cinctus Gabinus*. Non v'ha dubbio che i Romani abbiano preso questa foggia dai loro vicini, abitatori di Gabii, ai quali era venuta dagli Etruschi. Ma ben diversamente dall'antica toga, la toga seriore, ricca di pieghe, richiedeva la maggior tranquillità della persona; chè da una parte il completo avviluppamento della persona rendeva impossibile qualunque rapido movimento, e dall'altra il decoro vietava che si disordinasse l'artistico panneggiamento. Per far appunto spiccare di più le pieghe e dar loro una certa stabilità, solevano gli schiavi comporre la toga nelle dovute piegature, già nella sera precedente il giorno, in cui la si doveva indossare dal padrone; servivano a quest'uso certe piccole assicelle, che, frapposte tra le singole pieghe, le premevano fuori e le facevano ben risaltare. D'aghi o di fermagli per tener fissa la toga non si faceva uso; in quella vece servivano a tener ben disteso e fermo il panneggio della toga certi pezzettini di piombo, cuciti dentro gli angoli, e rivestiti di un fiocco, a somiglianza di quei pesi, che abbiam visto usarsi dai Greci per meglio fissare il drappeggio dei loro *himatia* (p. 177).

La toga era il vero abito nazionale romano, e non aveva diritto a portarla che l'uomo libero. Nessuno, che fosse straniero o non godesse i pieni diritti di un cittadino romano, poteva mostrarsi vestito della toga. Perfino ai Romani esigliati era, sotto l'impero, interdetto il diritto di portare quell'abito; come d'altra parte il comparire in pubblico vestiti in foggia straniera era rimarcato come un disprezzo della maestà del popolo romano. Già il fanciullo vestiva la toga, la *toga praetexta*, come era detta a cagione d'una lista di porpora intratessutavi (un costume che i Romani ricevettero fin da antichissimo tempo dagli Etruschi). Quando il romano usciva dalla fanciullezza (*tirocinium fori*), ciò che più anticamente avveniva, a quanto pare, dopo compiuto il sedicesimo anno, ma più tardi dopo il quindicesimo, egli cambiava la *toga praetexta* colla *toga virilis*, o *toga pura* o *libera*, vestiva una toga bianca e priva di quella lista di porpora. Anche la vergine (dappoichè anche la libera Romana aveva il diritto di portar la toga) deponeva andando a marito la toga listata di porpora. Negli uomini però noi incontriamo nuovamente la *toga praetexta* quale distintivo di alcuni magistrati, che godevano del diritto della sedia curule (cfr. p. 542) e dei fasci (cfr. § 107); ed ancora dei censori, benchè a questi non spettassero i *fasces*. Tra i sacerdoti, avevano il diritto di mostrarsi nella *praetexta*, oltre al *flamen dialis*, anche i pontefici, gli auguri, i settemviri, i quindecemviri e gli arvali, per tutto il tempo durante il quale fungevano da sacerdoti. Quella insegna non era invece concessa ai tribuni del popolo, agli edili del popolo, ai questori e a tutte l'altre magistrature inferiori. Oltre alla *toga praetexta* è citata la toga riccamente ornata di ricami, detta *toga picta* oppure *toga palmata*, quest'ultima così chiamata dai ricami che figuravano rami di palma. Questa toga spettava ai trionfatori, e, al tempo dell'impero, ai consoli quando entravano in carica, ai pretori, in occasione della *pompa circensis*, e ai tribuni del popolo, nelle Augustalie; e siccome in origine era stata l'abito di festa di Giove Capitolino, così aveva anche il nome di *capitolina*, ed era anche mandata dal

senato a re stranieri, come dono d'onore. A Massinissa per es. fu fatto dono d'una corona d'oro, della *sella curulis*, dello scettro d'avorio, d'una *toga picta* e d'una *tunica palmata*.

La toga era l'abito ufficiale, alquanto inceppante il libero movimento delle membra; e se in un periodo più antico il comparir senza toga era cosa contraria, per lo meno, al decoro, nel periodo imperiale invece, il portar la toga non era più dell'uso giornaliero, ma era solamente imposto dall'etichetta quando si compariva nei tribunali, in teatro, al circo e a corte. Chè oltre alla toga usavansi, già da tempi antichi, altre foggie di mantelli, che erano insieme assai più comodi e meglio difendevano dalle intemperie. Ricordiamo qui in primo luogo la *paenula*, una specie di mantello che i Romani presero forse dai Celti e che potrebbesi paragonare nel taglio al *poncho* usato nell'America del Sud; solo che questo scende fino ai piedi, mentre la *paenula* non copriva la persona che fin circa alle ginocchia. Era un mantello senza maniche, chiuso (*vestimentum clausum*), con un foro rotondo in cima, pel quale si faceva passare la testa. Aperto sui due fianchi, era invece cucito sul davanti, dal collo in giù, per un due terzi almeno della sua lunghezza. Si usava la *paenula* specialmente in viaggio, oppure per città quand'era tempo piovoso o freddo e si portava ora sopra la toga, ora sopra quell'abito interno che descriveremo fra poco, la *tunica*; la usavano così gli uomini come le donne ed era fatta di panno con pelo assai fitto e lungo, oppure di cuoio. Dapprincipio si usava per fabbricar *paenulae* un panno lino introdotto in Roma da paese straniero, con lungo pelo dalla parte interna, ma liscio dall'altra parte, chiamato *gausapa*; in luogo di questi, l'età posteriore introdusse mantelli di lana (*paenula gausapina*). Sui monumenti è raro che si possa con tutta sicurezza riconoscere la *paenula*; l'esempio più chiaro e sicuro è forse un guerriero romano sopra un bassorilievo che si conserva nel real Museo di Berlino, e che fu descritto da Hübner (1). Non è improbabile che quelle truppe, ch'avean lor guarnigione in paesi nordici, ricevessero mantelli siffatti per iparo contro il crudo clima di quei paesi.

Una seconda specie di mantello, che parimenti si portava sopra la toga, e perfino anche immediatamente sopra la *tunica*, si chiamava *lacerna*. Era simile nel taglio alla clamide greca, e consisteva in un mantello a sacco, oblungo, aperto, e serrato sulla spalla mediante una *fibula*.

La *lacerna* fu introdotta in un tempo molto posteriore a quello in cui venne in uso la *paenula*; ma sotto l'impero era una foggia comune di vestiario e i Romani solevano portarla anche in occasioni solenni. E mentre la *paenula*, a cagione del suo taglio e della stoffa di cui consisteva, era poco acconcia ad esser pittorescamente panneggiata intorno alla persona, la *lacerna* al contrario, fabbricata di stoffa più sottile, poteva assai meglio esser disposta a pieghe gentili. Ond'è che per la fabbricazione, e più specialmente per la colorazione di siffatti mantelli si spendevano grosse somme. A miglior riparo contro il vento e il cattivo tempo si aggiungeva non di rado, così alla *paenula* come alla *lacerna*, un cappuccio, *cucullus*, intorno al quale si parlerà più particolarmente al principio del § 96.

Affine alla *lacerna*, fors'anche non distinto essenzialmente da questa nel taglio, era il mantello di campo, chiamato nei tempi più antichi *trabea*, più tardi *paludamentum* e *sagum*, identico in sostanza colla clamide greca. Durante la repubblica il *paludamentum*, ch'era sempre di color rosso, spettava esclusivamente al generale rivestito dell'*imperium*, il quale indossava quel mantello sul Campidoglio al momento di partire per la guerra, e in quel medesimo luogo lo deponeva, tornando dal campo, per riprendere l'abito di pace, la toga (*togam paludamento mutare*). Nel periodo imperiale, quando l'*imperium* militare si concentrava nella persona dell'imperatore, il *paludamentum* diventò insegna esclusiva della potestà imperiale. Il paludamento era certamente molto ricco di pieghe e tale quindi da essere panneggiato in maniera pittoresca intorno alla persona. Quel mantello da campo che s'usava nei tempi della repubblica, parimenti serrato sulla spalla a guisa di clamide, ma probabilmente meno ricco di pieghe, meno lungo, di tessuto meno fino, e ch'era portato in guerra egualmente da officiali e da gregari, si designava invece col nome di *sagum* o *sagulum*. Ma il *sagum* dei tempi imperiali era senza dubbio più lungo dell'antico *sagum* repubblicano; dappoichè sui monumenti non rari, dove sono rappresentate delle *allocutiones*, ossiano generali romani arringanti i loro soldati (p. es. sull'arco di Settimio Severo e sulla colonna Antoniniana (fig. 530) generali e soldati comuni appaiono tutti senza differenza, coperti d'un *sagum* a ricche pieghe e scendente fino ai ginocchi. In tutte le statue di imperatori, dove questi siano rappresentati in divisa di generali, noi dobbiamo designare il loro mantello, in conformità al detto di sopra, come *paludamentum*. — Il nome di *sagulum* valeva forse ad indicare quel mantellino da campo corto sì da lasciare scoperte le anche, che è portato da guerrieri barbarici nei bassorilievi dell'arco di Severo.

Siamo interamente all'oscuro circa la forma di quell'abito, che si designava col nome greco di *synthesis*, e non possiamo neppur mettere in chiaro se si tratti d'un abito avvolto attorno alla persona (*amictus*), o in cui s'infili il corpo e le membra (*indumentum*); in quanto che le rappresentazioni artistiche di triclinii, dalle quali potremmo forse aspettarci schiarimenti, non offrono la ben che minima indicazione, da cui sia dato trarre qualche conseguenza. Non si portava in pubblico, eccettochè durante i *saturnalia*, e anche in siffatta occasione solamente da persone di alto grado; in casa invece se ne faceva uso nei triclinii, ove la toga avrebbe dato impaccio coll'ampie sue pieghe, e sarebbe stato inoltre un abito troppo caldo. Un epigramma di Marziale, dove è schermito l'effeminato Zoilo per avere cambiato undici volte la sua *synthesis* molle di sudore, farebbe inferire che questi abiti da tavola (*vestes cenatoriae*) fossero una specie di camicie; inquantochè quelle parole provano che quest'abito fosse, al pari della *tunica*, un *indumentum*, e quindi toccasse immediatamente la pelle. È infatti evidente che non avrebbero potuto naturalmente inzupparsi di sudore abiti sciolti e larghi e semplicemente gettati intorno alla persona.

Come il *chiton* dei Greci, così la *tunica* dei Romani era

(1) 26. *Programm zum Winckelmannsfest der archäolog. Gesell. zu Berlin* 1866.

l'unica veste che si tirasse su infilandovi il corpo. Era di egual taglio per gli uomini e per le donne, e solamente la moda e il lusso vi aggiunsero qualche cosa qua e là, o ne fecero alquanto variare il modello, senza mutarne però mai la forma fondamentale. La *tunica* era il leggiero e comodo abito di casa, e la si soleva tener sotto la toga, nel tempo in cui questa più non si portava che fuori di casa. Era simile al *chiton* senza maniche o a maniche corte, e in basso scendeva fino ai polpacci; la si serrava intorno alla vita con una cintura (*cinctura*), dietro alla quale la tunica poteva esser tirata in su e fatta ricadere a pieghe sopra la cintola stessa, a quel modo che i Greci solevan fare col *chiton* (cf. p. 174). Appaiono vestiti d'una siffatta tunica, succinta, e che non scende più in giù dei ginocchi, i portatori dei tesori rapiti al tempio di Gerusalemme, sull'arco di Tito (v. fig. 536 e 537); e in tutte le statue vestite della toga si vede sotto a questa anche la tunica, coprente il petto fino al collo (fig. 468) (1).

Anche i guerrieri sui monumenti del periodo imperiale, portano la tunica sotto l'armatura o sotto il *sagum*. A quel modo poi che i Greci avevano adottato un *chiton* manicato così a cominciare all'incirca dal tempo di Commodo venne in uso anche presso i Romani e le Romane una tunica con maniche (*tunica manicata*), le quali talvolta coprivano le braccia fino ai polsi, e in un bassorilievo di un periodo romano seriore (Clarac, *Musée*, II, pl. 203, N° 328) appaiono perfino prolungate con appendici a guisa di manichini; questa tunica è anche designata col nome di *dalmatica*. In luogo della semplice *tunica*, che s'usava in tempi più antichi, solevasi più tardi portarne due e, quand'era tempo freddo, anche più, l'una sopra l'altra, come si racconta p. es. di Augusto che d'inverno ne portava fin quattro. La tunica più interna e portata sopra la pelle si chiamava, secondo l'antica denominazione varroniana, *subucula*, quella immediatamente sovrapposta alla *subucula* dicevasi *intusium* od anche *supparus*. Ma come il diritto di portar la *toga praetexta* non spettava che a certi magistrati, così anche la tunica ornata di liste di porpora valeva come esclusivo abito ufficiale dei senatori e dei cavalieri. Una larga striscia di porpora, tessuta nella tunica, che dinanzi al petto scendeva dal collo fino al lembo inferiore, era il contrassegno dell'*ordo senatorius*; una o due liste più strette il contrassegno dell'*ordo equester*; il primo distintivo si chiamava *clavus latus*, il secondo *clavus angustus*; e l'abito stesso dicevasi *tunica laticlavia* e *tunica angusticlavia*.

(*continua*)

(1) Cfr. le statue di Giulio Cesare, di Augusto, di Tiberio e di Claudio in Clarac, *Musée de sculpture*, N.ri 916, 924, 912 *A*, 936 *B*.

NECROLOGIA

FRANCESCO GANDOLFI, Pittore Genovese.

E spirato! — Così mi dissero alle prime otto ore del giorno 5 settembre 1873 sul limitare della sua porta cui ogni giorno accedevo per avere le notizie del povero Francesco che da una settimana precipitava a rovina. — Ed io entrai in casa e vidi quel caro amico, il Crocifisso sul petto e gli occhi chiusi per sempre! La terribile malattia che lo vinse aveva lasciato le traccie del suo passaggio su tutta la persona, i colori dell'Ittero.

Alcuni giorni prima, presentendo male di sè, volle farsi trasportare nel suo studio ove si aggravò ed ove cessò di vivere. La sala era tappezzata di quadri, di bozzetti, di cartoni, ed a piedi del letto stava una tela rappresentante il disgraziato Colombo che colla minestra dei frati disfama suo figlio. Quella scena non poteva essere più commovente, ed io ho pregato pace all'anima del trapassato ed escii di colà colle lacrime agli occhi ed il cuore straziato!

Pochi giorni innanzi a questo doloroso fatto dovettero passare per le mie mani tutti gli studi del testè defunto Rayper e fra quelli ho trovato un suo ritratto eseguito di propria mano, e poi molto cancellato e sopra era scritto: *All'amico Francesco Gandolfi pittore, fatto negli ultimi giorni di mia vita*. Se quella cancellatura non è stata una molto strana combinazione, certo che la vita ha dei profondi misteri. Il Rayper è morto il 5 agosto ed il suo amico è morto il 5 settembre. In un mese l'arte ligustica ha perduto due valorosi campioni e gli amici due de' loro più cari.

Il Gandolfi era nato in Chiavari il 9 luglio 1824, aveva fatto i suoi primi studi alla Accademia genovese e poi passò a Firenze sotto la direzione del Bezzuoli. Recossi quindi a Roma e fece poscia artistici viaggi per tutta Italia, visitò le Esposizioni mondiali di Parigi ed ultimamente quella di Vienna. Sua dimora è stata in Genova e qui e ne' suoi dintorni ha operato assai. Fece molti e belli ritratti e fra questi si distingue quello del consigliere d'appello Castagnola, dipinto degno dei migliori tempi dell'arte italiana. Fra i quadri di storia è notissimo *Il bacio di Giuda*, che gli valse la medaglia d'oro alla straordinaria esposizione che ebbe luogo in Genova all'epoca dell'apertura della prima linea ferroviaria, e quello del *Gian Luigi Fieschi*, che meritò simile onore alla prima esposizione nazionale in Firenze. Fece quadri per chiese, ed assai stimati sono quelli del *Martirio dei Ss. Giovanni e Paolo* in Novi e di *S. Caterina* in Varazze.

Come affrescante è forse stato il pittore che più caratteristicamente ha seguito le tradizioni della scuola genovese e molto lavorò in questa specialità dell'arte. La medaglia nella sala del gran Consiglio municipale in Genova, rappresen-

tante Colombo dinanzi la Corte di Spagna al suo primo ritorno dalla grande scoperta, è quanto, fino all'epoca che quel lavoro fu compito, si è fatto di meglio in Liguria nel nostro secolo. Le vôlte del vestibolo e della sala di prima classe della stazione ferroviaria occidentale sono testimonio della valentia del Gandolfi e soprattutto le medaglie nella grande navata di N. S. dell'Orto in Chiavari, nonchè delle chiese di Varazze e di Albissola, le quali mostrano la grandezza dei concetti ed i pregi della esecuzione, che distintamente onorano l'artista. Non è a tacere come per l'Esposizione di Vienna abbia compito un grande affresco rappresentante l'Italia che dando il bacio d'amicizia all'Austria le presenta le sue arti, le sue industrie; ma la cassa ove stava rinchiuso questo dipinto fu lasciata per molti giorni nel locale della esposizione allo scoperto a ricevere le grandi pioggie della scorsa primavera, onde il lavoro ne fu molto pregiudicato, ed il Gandolfi lo avrebbe distrutto affatto se benevoli amici non lo avessero obbligato a ristorarlo. L'affresco era destinato ad ornare l'ingresso della Sezione italiana, era come a dire la pagina di frontispizio, ma le poco lodevoli cure dei nostri commissari non trovarono per quell'opera che un posto meno conveniente, onde l'autore se ne dolse assai e ben a ragione.

Ora stava per por mano alla esecuzione di una grande medaglia nel palazzo Cattaneo, già Adorno, in via Nuova, ma l'inaspettata, immatura morte non lo permise.

Il Gandolfi era uomo di specchiata onestà, era benefico, generoso e le sue pregevoli doti artistiche splendevano adorne della candida aureola della modestia.

L'Accademia Albertina torinese lo chiamava nel 1868 a membro della Commissione giudicante i concorsi delle scuole superiori; la Ligustica lo ascriveva fra i suoi accademici fin dal 1850, e nel 1871 Albissola lo volle suo benemerito cittadino. In Chiavari fu consigliere comunale; membro della benemerita Società Economica, molto si adoperò al suo incremento, ed in Genova non meno efficacemente consacrò le sue cure alla Commissione consultiva per la conservazione dei monumenti storici e di belle arti.

Gandolfi amava la patria: nel 1848 partì da Roma col battaglione degli studenti, combattè da valoroso ed a Cornuda meritò la medaglia al valor militare. La sua memoria rimane ai giovani un esempio raro di rettitudine, di operosità, di energia.

T. Luxoro.

CRONACA

R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI IN MILANO

PROGRAMMI DI CONCORSO

Architettura. — La R. Accademia di Belle Arti in Milano invita gli ingegneri architetti ed i giovani studenti di architettura al concorso aperto dal benemerito ingegnere architetto Innocente Vittadini.

SOGGETTO — Progetto di mercato coperto per frutta e verdura al Verziere in questa città, con n° 180 posteggi, convenienti cantine per ripostiglio, e sito per l'ufficio di sorveglianza. Si lascia al concorrente libera la scelta del materiale e la disposizione a gruppi ovvero isolata dei posteggi.

Si chiedono:

a) La pianta del mercato e de' suoi sotterranei nella scala di m. 0,005;

b) Il fianco dell'edificio, e la sezione longitudinale nella scala di m. 0,005;

c) Una delle testate dell'edificio, una parte del fianco, una sezione traversale con le relative piante nella scala di m. 0,04;

d) La descrizione del progetto.

Premio lire 800.

Istituzione Canonica

Architettura. — SOGGETTO — Edificio per esposizione permanente di opere moderne di belle arti.

Dovrà contenere:

a) Gallerie o sale di scultura capaci di circa sessanta oggetti fra gruppi, statue isolate, busti e bassorilievi di varie dimensioni;

b) Sale, gallerie o gabinetti di pittura, capaci di circa quattrocentoquaranta quadri tra grandi, mezzani e piccoli;

c) Gabinetti o galleria per disegni d'architettura, acquarelli, incisioni, ecc.;

d) Locali per amministrazione, vendita di biglietti d'ingresso, guardaroba, magazzini, latrine, e tre stanze per il custode.

L'edificio, che non dovrà avere cortile, occuperà uno spazio di circa mille seicento metri quadrati, eccetto le gradinate esterne. Avrà due piani: il piano terreno destinato specialmente alla scultura, il piano superiore specialmente alla pittura.

Si chiedono:

a) Le piante dei due piani, nella scala di almeno m. 0,01;

b) Il prospetto, un fianco e due sezioni nella scala di m. 0,01;

c) I dettagli di una parte del prospetto in tutta la sua altezza, e dello scalone interno, nella scala di m. 0,04;

d) Una descrizione nella quale siano date le ragioni del modo d'illuminare e collocare gli oggetti d'arte, non che del sistema decorativo per l'esterno e per l'interno dell'edificio.

Premio lire 1100.

Scultura (concorso riferibile al 1872). — SOGGETTO — Figura di donna, panneggiata, grande al vero. Il soggetto verrà tolto dalla storia romana antica. La figura sarà in iscagliola.. — Premio L. 2000.

Istituzione Mylius

Si invitano poi i pittori tanto nazionali che esteri a concorrere al premio istituito dal benemerito defunto cav. Enrico Mylius, che nel prossimo anno 1874 è applicato al seguente ramo di pittura.

Pittura di genere. — SOGGETTO LIBERO. — Il quadro sarà in tela, dipinto ad olio, e della misura di metri 0,85 in altezza per metri 1,20 in larghezza. — Premio lire 1800 (*).

(*) Il premio normale di lire 600 fu aumentato colle somme già destinate a due concorsi, in cui non fu aggiudicato il premio.

Istituzione Girotti

Pel venturo anno 1874 gli artisti nazionali, che hanno frequentato come allievi le scuole di quest'Accademia, sono invitati al concorso di fondazione Girotti, pel quale è proposto il seguente:

TEMA. — Un acquarello rappresentante un soggetto di non meno di due figure; le dimensioni non saranno minori di centimetri 30 per centimetri 40. — Premio lire 300 (*).

(*) Il premio normale venne aumentato coll'aggiunta di alcuni fondi disponibili.

Per i regolamenti e discipline rivolgersi al segretario dell'Accademia, palazzo Brera.

Milano. — La Società Permanente di Belle Arti in Milano, nel suo terz'anno (1872) ha esposto 440 opere, e ne ha vendute 154 per il valore di L. 46,443 70, delle quali 19 acquistate dalla Società stessa.

Venezia. — Nel concorso di pittura aperto dalla Fondazione Quirini Stampalia in Venezia, fu commesso il quadro di storia veneziana, epoca 1848-49, col premio di L. 10,600 al prof. Nap. Nani, obbligandolo a presentare entro il corrente anno il bozzetto, non piacendo quelli offerti. E pel quadro di marina è stato deciso di dividere il prezzo del concorso L. 5000 in due parti eguali tra i due concorrenti Guglielmo Ciardi ed Eugenio Cecchini, il quale ha rinunziato al premio diviso.

Ferrara. — *Centenario Ariosteo.* — Il Comitato municipale di Ferrara tenne adunanze preliminari in cui venne discusso ed approvato il regolamento interno; fu diviso il Comitato in tre sezioni: Belle Arti e Pubblici Spettacoli — Letteratura — Industria ed Agricoltura.

La prima di dette sezioni va poi così suddivisa: Pittura e Scultura — Musica e Drammatica e Pubblici Spettacoli.

Venne deliberato in massima di chiedere il concorso pecuniario dei Comuni, dei corpi morali, letterarii e scientifici.

Ogni ulteriore deliberazione è subordinata alla iniziativa che tocca al nostro Consiglio comunale, e che speriamo di poter registrare nel prossimo numero degna di Ferrara e del nome del suo più illustre figlio.

Abbiamo ricevuto l'elenco dei nomi componenti il Comitato, i quali ci sono arra sicura della buona riescita della nobile impresa, intorno alla quale ci proponiamo tenere informati i nostri lettori.

Urbino. — La R. Accademia *Raffaello* di Urbino, nella sua adunanza del 15 giugno, deliberava l'apertura di un concorso per l'intarsio in legno, sul seguente progetto:

Piano per tavolino, il cui diametro non sia minore di centimetri 80, lasciando in facoltà del concorrente ciò che riguarda la forma e il disegno del mobile.

Premio. — Una medaglia d'oro del valore di L. 150. Potranno esser assegnate medaglie d'argento e di bronzo, non che diplomi d'onore, a quei lavori che fossero giudicati, dopo il premiato, meritevoli di speciale considerazione.

I concorrenti dovranno inviare i lavori in Urbino alla R. Accademia Raffaello non più tardi del 15 febbraio 1874, franchi di porto e d'ogni altra spesa, con un motto all'esterno della cassa, e il nome e cognome dell'autore entro scheda suggellata.

I lavori presentati non potranno ritirarsi prima del giorno 15 aprile 1874, avvertendosi che anche le spese pel rinvio saranno a carico del concorrente.

Errata-corrige. — Nell'articolo del numero antecedente firmato Caffi si legga Foppa invece di Toppa, errore materiale di copiatura.

TAVOLE

SOLITUDINE

Quadro ed acquaforte di BARTOLOMEO ARDY, *da Torino.*

In alto è tutto un sorriso; — in alto è l'allegro contrasto delle trasparenze bionde e delle botte di sole nel fogliame, del cielo azzurro e delle nuvole di neve; — giù nel profondo vi è l'ombra — l'ombra screziata qua e là di riflessi verdastri — l'ombra freschissima ed il rumore dell'acqua cadente, questa gran voce dei deserti.

Lassù il mattino, la cabaletta, il trillo soave; nel basso il perenne crepuscolo e la cantica austera.

Ogni dove poi, la dimenticanza del mondo ed il riposo. L'anima di Salvator Rosa è qui dentro; — per lui pittore e poeta, da questo angolo montano sarebbe uscita l'ispirazione di un paesaggio potente o di una satira mordace come un mastino.

GEROLAMO INDUNO

Acquaforte di FRANCESCO DI BARTOLO.

Il paese, l'epoca, la razza, le costumanze ed il clima han plasmato l'uomo; — e poi dall'uomo si è sviluppato l'artista. L'uomo inspira benevolenza, è simpatico; fosse al polo, non si sbaglia, lo s'indovina di primo colpo: gli è il buon milanese posato, spiegato, giocondo, con la freccia del duomo ben piantata nel cuore, e dalla testa ai piedi l'espressione indefinibile, originalissima dell'indole onesta, delle abitudini ponderate ed igieniche, della patria leale e positiva, perfino di quella pianura feconda, grassa, bene irrigata, poetica niente affatto ma tanto più vantaggiosa; — il milanese che capisce perfettamente il bello e cerca il buono, sta col mondo pulito, veste da Prandoni, ha conto corrente dal Raynoldi, è anziano del Cova; — che nuota e sguazza nel suo dialetto, massime parlando in lingua; — che in fatto di metafisica predilige le *freddure.*

L'uomo è così all'incirca, l'artista gli corrisponde; — s'è fatto da lunghi anni, insieme al suo fratello Domenico, intimo con la realtà estrinseca, non è mai disceso più addentro, e s'è fatto anche da lunghi anni, senza mai torturarsi il cervello a cambiarla d'un punto, una maniera tutta speciale, piena di facilità, di evidenza aggraziata e di spirito, mirabile se originale, ghiacciata e stucchevole nei troppi imitatori....

BATTISTERO DELL' ANTICA CATTEDRALE

DI BIELLA

Disegno di EDOARDO MELLA, *da Vercelli.*

No — la intelligente, attiva e pittoresca Biella non vorrà macchiarsi di un vandalismo altrettanto crudele quanto non necessario; no — questo Battistero non è, non potrà essere un morituro, — non cadrà nel silenzio quest'eco flebile e romita dei vecchi secoli, non sarà tolto alla scienza ed all'arte, non sarà strappato ai raggi del patrio sole questo decrepito della storia; — no — non si perderà nel deserto il voto di conservazione formulato dal Mella nelle pagine che si congiungono a questo disegno, e formulato, noi diciamo, così nel nome suo come di quanti confessano il sacro amore delle memorie.

G. C.

DIRETTORI { CARLO FELICE BISCARRA. LUIGI ROCCA.

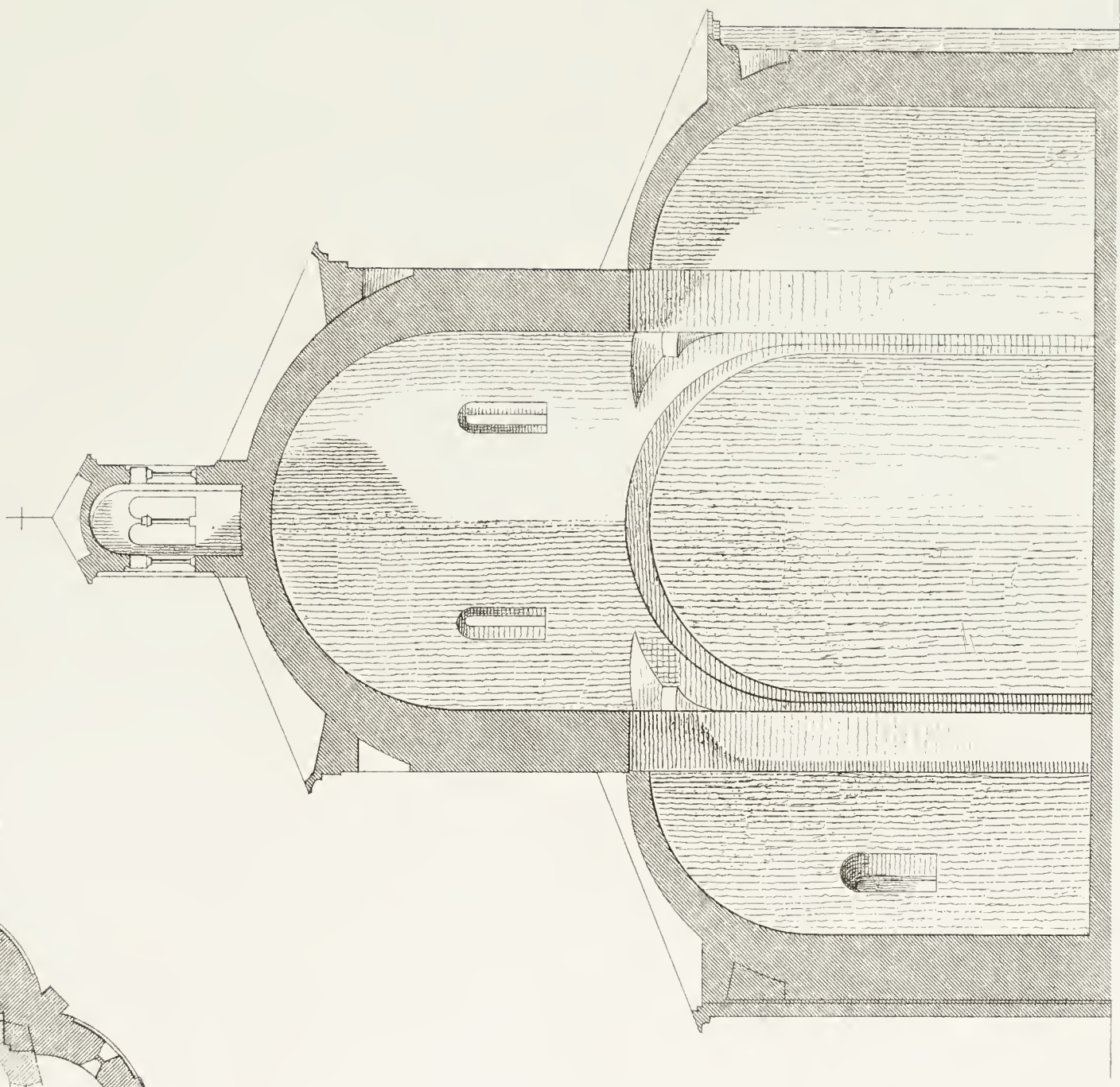
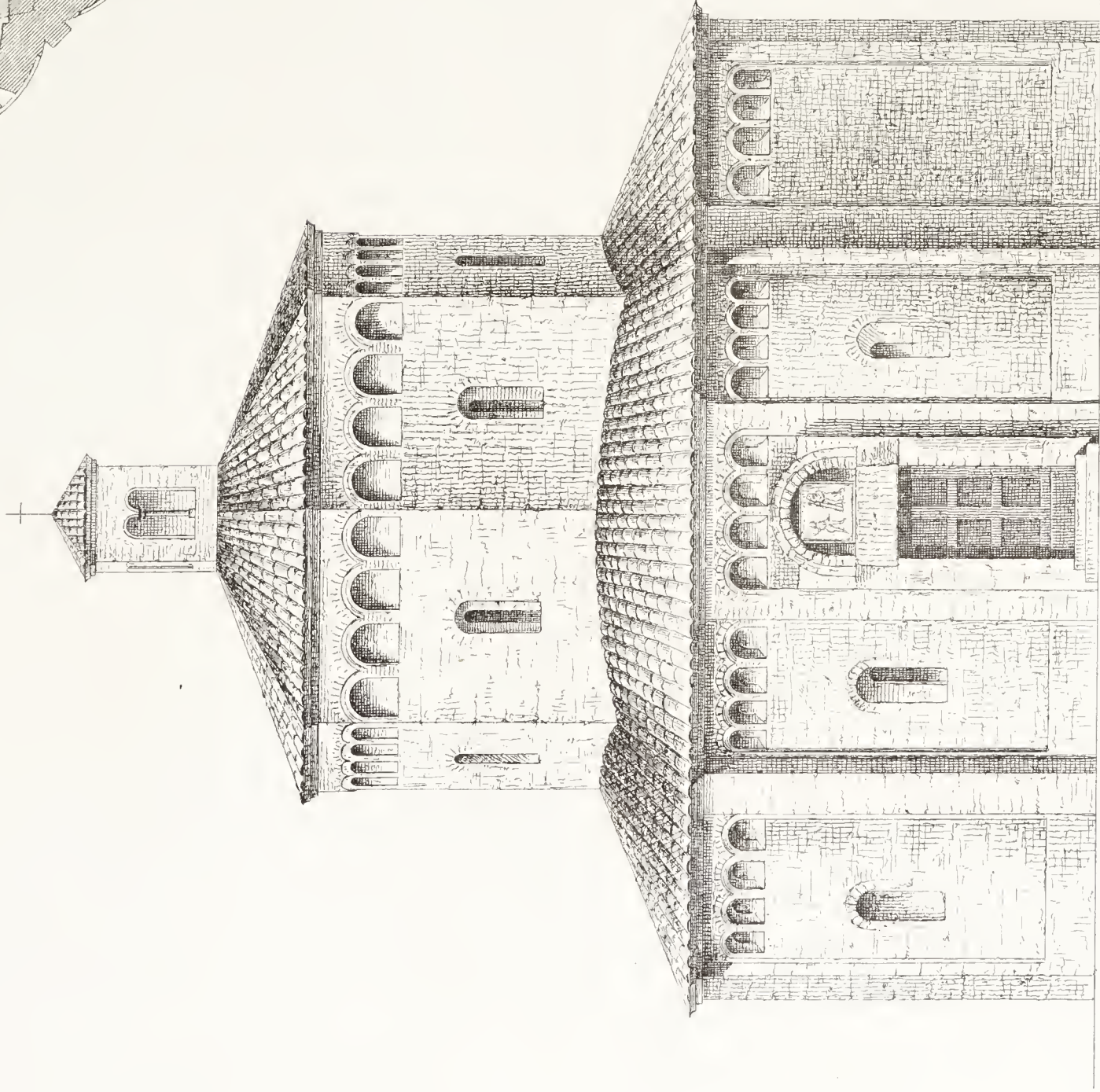
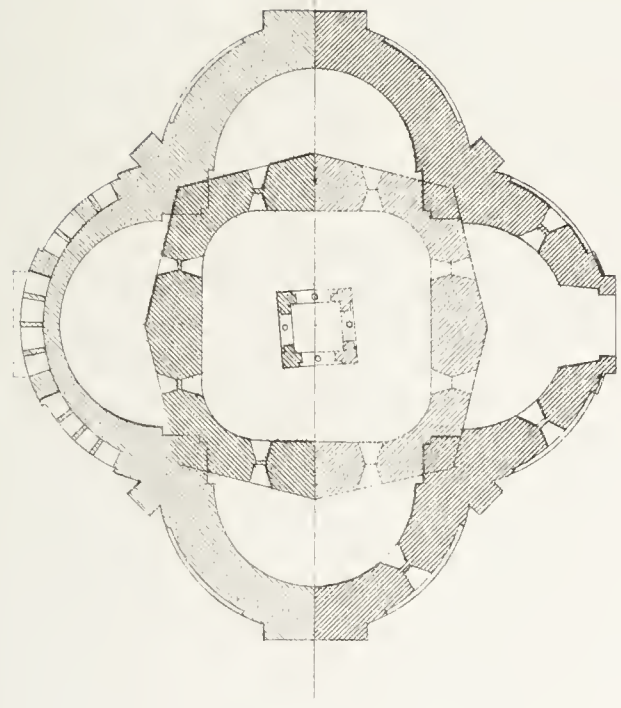
Gerente AVV. LUIGI ROCCA.

TORINO, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3, e Lagrange, 7.

Bmeo Ardy dip. e inc. C. Lovera imp

S O L I T U D I N E

GEROLAMO INDUNO

Calc. C. Lovera

BATTISTERO DELL' ANTICA CATTEDRALE DI BIELLA

Scala di 1 a 100 — NB La Pianta è a mezza Scala

Ed. Mella. dis. dal Vero.

Torino. Lit. Giordana e Salussolia

L' ARTE · IN · ITALIA ·
RE SVR GET.

ARCHEOLOGIA ARTISTICA

DEI RUDERI DI LIBARNA ANTICA CITTÀ ROMANA IN LIGURIA

Habent saxa, æra, lapides quæcumque
monumenta quemadmodum voces suas.....
CIAMPINI, *Vet. Monum.* t. I, c. 8.

QUESTI dall'annunzio nello scorso agosto mandato su pei periodici piemontesi e liguri di una visita ufficiale stata fatta per delegazione della Commissione consultiva genovese di belle arti alle rovine di Libarna, note bensì nel campo della scienza per parecchi studi fatti da appassionati cultori di essa in questi ultimi anni, ma quasi ignorate fino dagli stessi abitanti dei vicini paesi; accolta per giunta con giubilo la speranza di prossime ordinazioni di opportuni scavi, ci corse tosto in pensiero di dedicarvi una nostra peregrinazione autunnale, e radunarvi i materiali di maggior interesse, e riferirne in queste colonne destinate al culto dell'arte, e con special cura indirizzate a far conoscere le antiche preziosità, che serba tuttora occulte, o per incuria ed ignoranza poco apprezzate, il nostro suolo italiano.

Fin dal 1866 appariva in Genova un interessante volumetto dettato dal comm. prof. Varni col modesto titolo *Appunti di diverse gite nel territorio dell'antica Libarna*, parte prima, dove l'esimio statuario e dotto archeologo premettendone l'importanza nella prefazione, non temeva di chiuderla asseverando, che ove si imprendessero delle escavazioni regolari e convenientemente dirette, i Liguri potrebbero forse additare una piccola Pompei fra le rovine della loro Libarna.

Questa cospicua città, una delle principali stazioni della via Postumia, che il Cantù nella sua *Storia universale* accenna tracciata dai Romani tra Genova e Verona passando da Cremona e Mantova, suppone il Casalis nel suo *Dizionario storico statistico* distrutta col ferro e col fuoco verso l'anno 452 dell'êra Cristiana dalle orde selvaggie degli Unni, cui trasse fuori dalla Pannonia il feroce Attila. Il cav. Cordero di San Quintino socio dell'Accademia delle Scienze di Torino, interpretando or sono più di cinque lustri, una vetusta lapide latina rinvenuta, dicesi, nel teatro, ascrive la fondazione di questo importante monumento, le cui traccie hanno più di ogni altra costruzione resistito agli insulti del tempo, ad un Cajo Bradua, figlio di Cajo dell'illustre famiglia Attilia, mentovata altresì in altra iscrizione, che rinvenimmo noi stessi nella raccolta delle antichità li-

barnesi del prof. cav. D. Gian Francesco Capurro da Novi, di cui si dirà estesamente in appresso, che qui trascriviamo:

C. N. ATILIUS
C. N. F. SERRANUS
FLA . . . . AV . . . . . ATR . .
CO . . . .

A piedi dell'epigrafe è raffigurata di faccia a bassorilievo l'immagine d'un uomo barbato, certamente il citato Atilio, di tratti regolari e di tipo romano, di stile abbastanza corretto.

Le indagini dell'erudito piemontese testè nominato vennero precedute da accurate investigazioni di un dotto tortonese, il canonico Giuseppe Antonio Botazzi, edite in Novi fin dal 1815 per opera della stamperia Tessera, e queste valsero ad appianare le traccie alle ricerche di posteriori scrittori.

Il Varni nella prima parte degli *Appunti* sovra accennata compilava principalmente gli elenchi delle raccolte fatte da lui e da altri accurati perlustratori; tra questi ci piace citare specialmente il canonico Costantino Ferrari di Serravalle, ed il cav. D. G. Francesco Capurro predetto, i quali, in questa nostra peregrinazione ci furono larghi non solo di indicazioni, ma d'importanti documenti che formano il perno di questa nostra rassegna. Le raccolte descritte abbondano di oggetti rinvenuti in epoche diverse fra i classici ruderi e consistono in marmi, bronzi, piombi, terre cotte, pietre incise, avorii, alabastri, vetri, monete consolari ed imperiali in argento, classificate con apposite descrizioni e corredate da note importantissime.

La seconda parte degli *Appunti* ha, soltanto ora fanno due mesi, veduto la luce, più copiosa di quanto non promettesse da prima l'infaticabile raccoglitore, mentre egli accennava ad occuparvisi esclusivamente del teatro, di cui dicemmo più sopra.

Abbiamo sott'occhio il volume di maggior mole del primo, e siamo lieti di rinvenirvi considerevoli aggiunte alle collezioni già in quello enunciate, e soprattutto i capitoli che descrivono gli importanti cimelii libarnesi adunati nel R. Museo d'Antichità di Torino per cura del Genio civile all'occasione della strada reale che da Alessandria mette a Genova, percorrendo questa, come si vedrà, parte dell'area occupata dall'antica distrutta città; ma a questa parte abbiamo in proposito di consacrare in appresso più estesi e dettagliati studi. Accenneremo quindi una interessante e ragguardevole quantità di epigrafi latine libarnesi facenti un corpo speciale, che furono in massima l'oggetto di una preziosa pubblicazione curata dal canonico prof. Angelo Sanguineti negli atti della Società ligure di storia patria col titolo *Iscrizioni romane della Liguria*. Vengono dietro gli *Appunti sul teatro* sopra accennati, seguiti dalla descrizione delle monete e medaglie antiche, raccolta veramente cospicua per numero, per interesse storico e numismatico — rarissima ai giorni nostri. — Facendo plauso all'accurato e zelante perlustratore e collettore, rimandiamo all'operetta sua ognuno che desideri prendere con maggiore e più precisa analisi conoscenza del suo privato museo.

Torniamo sulla linea da noi percorsa nella nostra investigazione. Guidati dalle traccie segnate dal Varni nel suo libro primo e da indicazioni opportune suggeriteci sul luogo, visitato in Novi il prelodato prof. Capurro, lo ebbimo cortesemente a scorta nell'ammirare sia presso di lui, sia nelle sale dell'Accademia letteraria musicale importanti frammenti libarnesi degni del massimo interesse, ed apprendendo come richiesto dal Governo avesse tempo fu dettato egli stesso un'accurata relazione sulle antichità da lui con massimo amore rintracciate, ebbimo viva soddisfazione di ottenere la sua adesione a pubblicarla, e fortunati pertanto di dare a lui campo di svolgere il filo delle sue ricerche, crediamo pregio dell'opera il riportare per intero il commendevole lavoro, aggiungendo ancora, dovuta al suo favore, la planimetria, che pubblichiamo a pagina 148 a piedi dello schizzo a penna da noi tracciato dal vero per dare un'idea pittorica del prospetto della veduta del teatro presa sul luogo.

Trasferitici il giorno appresso in Serravalle Scrivia incontrammo parimente sorte propizia nel vederci accolti con eguale gentilezza dal canonico Ferrari precitato, che offertosi di accompagnarci sul terreno sacro alla storia, ci fu ivi guida e maestro con amore vivissimo, e colla fede acquistata da lunghi studi e ricerche procacciate senza risparmio di sacrificii assidui per sentimento patrio e per amore della scienza.

Percorsa la strada regia di Genova per più di un chilometro e quindi volgendo a manca per il sentiero di fianco alla cascina della Prebenda, da noi tracciato a punti nel piano che presentiamo, attraversata la ferrovia fiancheggiata da due file interminabili d'acacie, ci trovammo in presenza del muro esterno del teatro libarnese, che sorge ormai non più di tre metri dal suolo. Esaminato in ogni sua parte il frantumato edificio, di cui si scorgono oggi incompleti, pur troppo, i soli basamenti, ci arrestammo a segnare lo schizzo riportato, guardando verso mezzogiorno per abbracciarvi a un dato punto di vista l'intero emiciclo, e quindi trascorrendo lungh'esso un vasto campo seminato a frumento ci portammo al punto dove vuolsi giacente l'anfiteatro, sepolto presentemente sotto terra, ma apparente ad evidenza per le sinuosità del terreno, cosparso tutto di piante e segnante colla forma precisa elittica e scaglionata l'edificio nascosto. Questa situazione ha lasciato in noi un'impressione profonda, incancellabile. Quei ruderi seppelliti sotto lo strato invasore, folto quasi come boscaglia sull'altipiano che si eleva a picco sul letto della Scrivia, che romoreggia nel basso di fronte al

confluente del torrente Borbera, là dove giace Precipiano fra segni qua e colà sporgenti di altre antiche rovine, ci han fatto balenar alla mente lo spettacolo triste di una grandezza perduta, e non ce ne potemmo scostare senza provare un senso di meraviglia e di mestizia misto a religiosa venerazione per le reliquie del passato.

Comunicataci dall'egregio archeologo un'acconcia relazione da lui spedita non ha un anno al prefetto di Genova, ligii al precetto *unicuique suum* che per noi è legge, proviamo vera compiacenza nel riferirla anche essa nella sua integrità, sicuri per tal modo di servire il meglio che per noi si possa, allo storico ragguaglio, non senza prima attestare la nostra riconoscenza per la concessione ottenuta altresì da lui di parecchi assai interessanti ricordi a matita tenuti presso di sè, e rilasciatigli dal Varni per la maggior parte, i quali, scegliendone i migliori, abbiamo in buon numero radunati nella pagina 149, ridotti a conveniente dimensione, e classificati con rispettivo elenco di cifre corrispondenti alle immagini disegnate.

Spiegazione della tavola che comprende utensili varii.

1 e 2 Cucchiaio e forchetta di bronzo, collezione Ferrari, ora presso l'Università di Genova.
3 Vaso di terra-cotta.
4 Id. di color turchino scuro, collezione Ferrari.
5 Bicchiere di vetro alto 11 centimetri trovato in un sepolcro.
6 Scodella in terra-cotta di color verde.
7 Tazza in terra-cotta di color bruno chiaro con striscie bianche.
8 Lucerna di bronzo.
9 Stilo, utensile per scrivere.
10 Idria, in cotto, alta un metro.
11 Ampolla di vetro verdognolo.
12 Vaso di terra-cotta, scoperto in una tomba.
13 Id. id. di colore rossastro.
14 Vaso di vetro.
15 Scodella di metallo.
16 Piattello a manico, collezione Varni.
17 Maschera in bronzo grande al vero, collezione Varni.
18, 19, 20 Accetta, picca, lancia, armi in ferro.
21 Chiave in ferro con anello a becco d'oca per reggere altre chiavi.
22 Compasso di riduzione in bronzo.
23, 24 Collana in bronzo, di faccia e di profilo.
25 Altra chiave in ferro.
26, 27, 28, 29, 30, 31 Oggetti varii in avorio ad uso di ricamo.

RELAZIONE *del canonico Costantino Ferrari, membro corrispondente della Società ligure di storia patria al comm. Colucci prefetto di Genova* — 24 novembre 1872.

Presso Serravalle Scrivia mia patria esistono le rovine di una già illustre città romana che avea nome Libarna. Trovasi essa menzionata da varii storici ed antichi geografi, come in Tolomeo, nell'itinerario di Antonino Pio, nella tavola Pentingeriana, in varie antiche iscrizioni, e nella tavola in bronzo scoperta nelle rovine di Veleia nel 1747, il cui territorio era confinante con quello di Libarna.

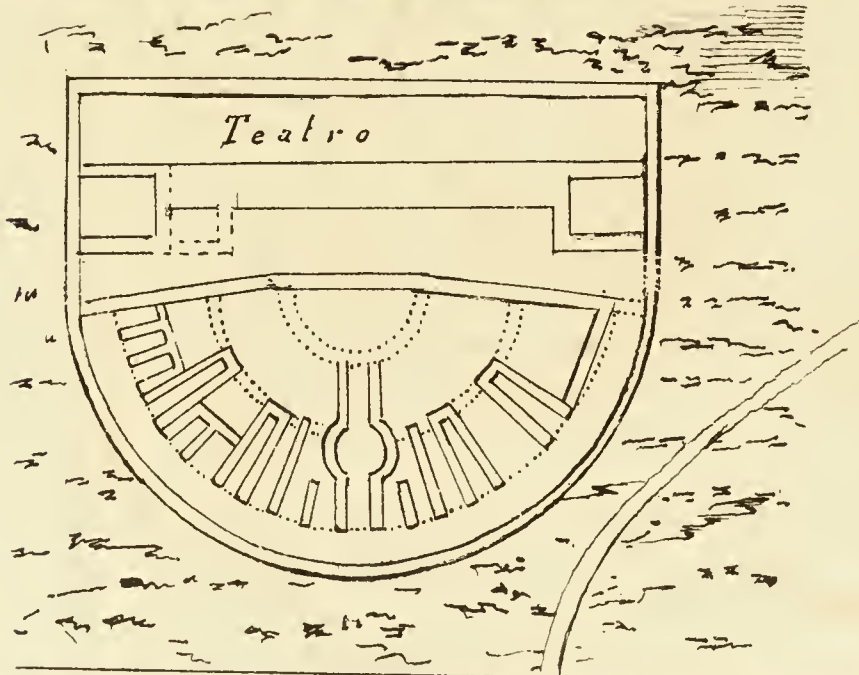
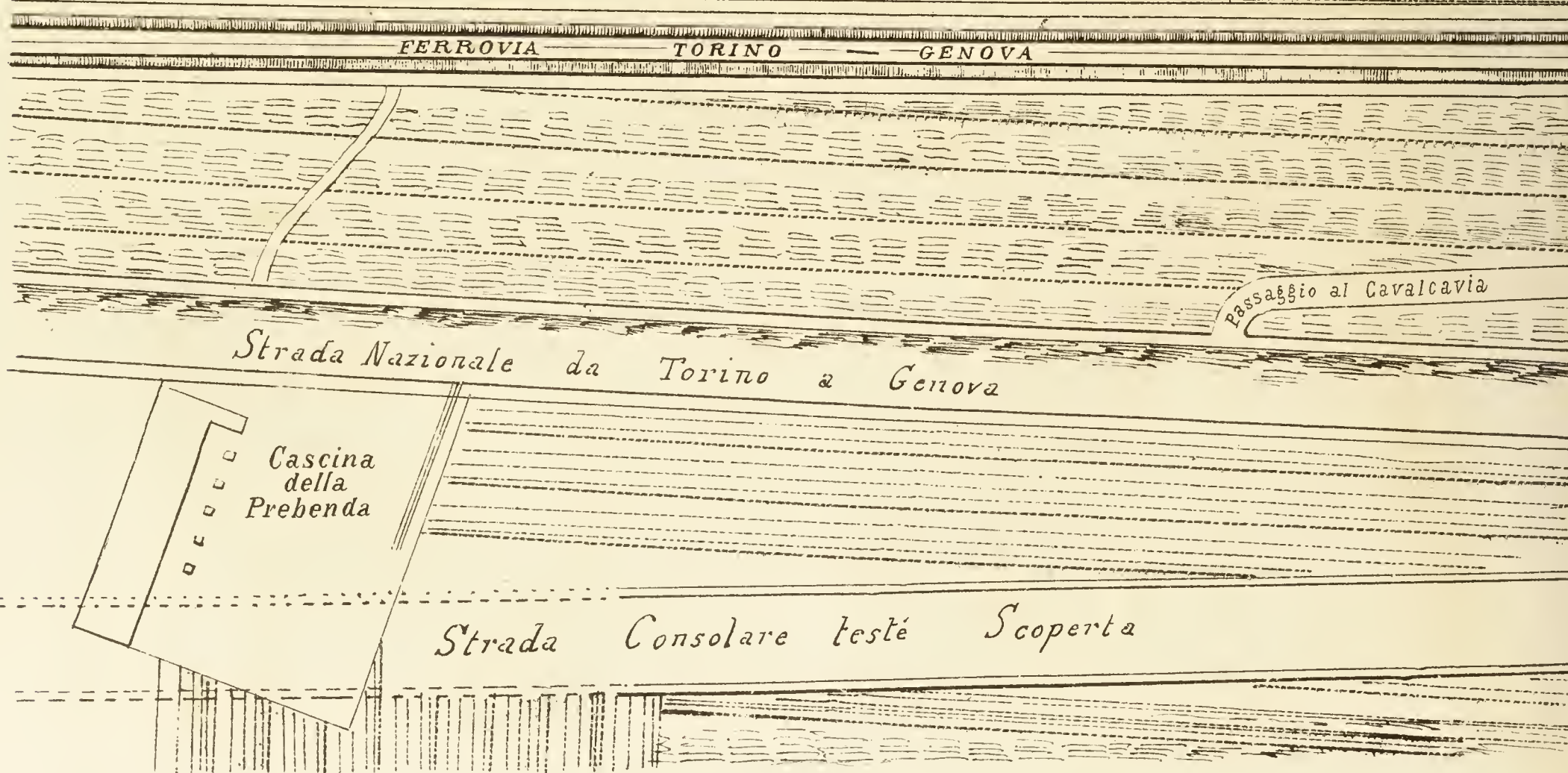
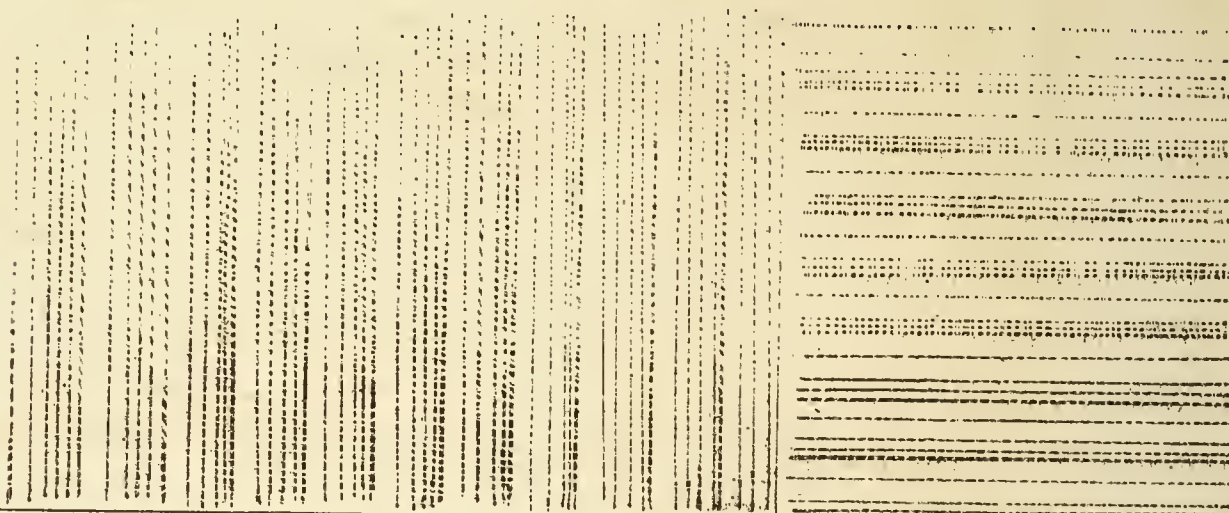
Il teatro, l'anfiteatro, le terme, li acquedotti, le ampie strade che intersecavano la città, i ricchi marmi scoperti, i vaghi mosaici distrutti, molte tombe, gran copia di monete, vasi, bronzi, utensili domestici, ed altri oggetti archeologici raccolti, non che alcune iscrizioni, e le rovine d'ogni maniera che si scoprono nell'area della città, e nelle sue adiacenze, gli avanzi di un tempio posto sopra un monte vicino, tutto ciò ci addita assai bene come Plinio, lib. 3°, collocandola nella nona regione d'Italia, l'abbia annoverata tra le nobili città dei liguri cisappennini. La sola esistenza del teatro e dell'anfiteatro basterebbe a chiarirci della sua importanza, non usando i Romani innalzare siffatti monumenti in luoghi di poca considerazione.

Così collocata come era Libarna tra Genova e Tortona sulla via Postumia, colla facilità delle comunicazioni, è a ragione a supporsi l'attività del suo commercio, e quindi la sua opulenza, dimostrata pur anco dagli avanzi de'suoi monumenti.

I monumenti di Libarna attualmente visibili sono, a dir vero, ben pochi: le continue vandaliche distruzioni fecero sì che non avanzarono che i resti del teatro e dell'anfiteatro; è però vero che mediante scavi ancora si troverebbero molti monumenti e cose interessantissime.

Per quanto intesi dai vecchi del luogo, il teatro fu scoperto dal 1820 al 1823 in occasione che si apriva la strada regia che mette a Genova: era esso coperto da un gran cumulo di terra dove crebbero grosse quercie; non si conosce come e perchè fu ivi asportata. Tolta la terra per farne una colmata, si scoperse il teatro del quale tosto fece acquisto S. M. Carlo Alberto. Qui, come nei lavori della strada anzidetta, si trovarono molti oggetti archeologici che in gran parte esistono nel regio museo di Torino.

Nessuno si è mai curato della conservazione di questo insigne monumento, ormai convertito in una pietraia dove chi vuole il distrugge a beneplacito per estrarvi embrici ed altri materiali che vidi vendere a carra. A mio ricordo i suoi muri ben alti, furono abbassati di circa due metri; all'epoca dei lavori della ferrovia, si trasportarono altrove ampie basi di pilastri.

Nell'ottobre del 1857, nel 1866 ed anche posteriormente instavo presso il signor ministro della pubblica istruzione perchè volesse mettere riparo a tanto sperpero, ma sempre la mia voce fu così esile, che mai fu sentita. Il deperimento del teatro va ogni dì crescendo, ed ove non si ponga pronto riparo a questo sfacelo, sarà tra breve ben difficile il poterne estrarre una pianta completa e precisa. Ciò fu tentato nel 1862 dall'ora fu ingegnere Sturla mio discepolo, ma a ragione ebbe a confessarmi le involontarie inesattezze del suo lavoro, non avendo egli potuto far praticare gli scavi opportuni per conoscere i punti estremi del monumento. Egli non segnava nel suo disegno il sotterraneo ivi esistente situato al nord della scena, e precisamente sotto di essa, ove all'osservatore è ancora visibile l'ingresso otturato da macerie, dal quale si discendeva per apposita scala. Coperta da rovine e da sterpi, come lo è tutta l'area del teatro, da più anni vidi altra scala, i cui scalini furono involati da mano rapace: essa dava adito alla semicircolare tribuna destinata alla principale autorità del luogo; i resti di questa tribuna, situata nell'ingresso principale sul quale si sollevava, esistono tuttora: anche questa scala non è segnata nel disegno dell'ingegnere Sturla, come non lo sono varii altri importanti accessorii. Queste ed altre osservazioni ho fatte al sig. comm. Santo Varni nelle rovine stesse del teatro il giorno 30 ottobre scorso, e si poterono correggere sul luogo, per quanto

Scavi di Libarna Ligure

fu possibile, varii errori e dimenticanze risultanti dal disegno del prefato ingegnere. Al nord del monumento esistono tuttora due gradinate coperte di cespugli, l'una delle quali serviva per ascendere in una delle sale simmetricamente disposte a lato della scena: l'altra gradinata metteva nel parascenio. Dal lato di mezzodì esiste la sala che alla anzi detta corrisponde, ma le gradinate o sono scomparse od esistono sotterra, il che potrebbe verificarsi mediante scavi. — Il teatro era girato da ampia loggia, e tuttora si vedono al posto primitivo varie ampie basi di pilastri che sorreggevano l'edifizio sovrastante.

Giusta la misura dell'ingegnere Sturla il teatro in discorso ha metri 60 di diametro: il robusto muro della scena è lungo metri 30 e largo metri 4,10. Si può quindi con molta verosimiglianza congetturare, che considerato nello stato anteriore di sua conservazione, il libarnese teatro potrebbe a ragione paragonarsi con quello di Pompei e con altri molti cui non la cedeva in magnificenza, solidità e grandezza.

Da questa breve ed incompleta descrizione, si potrà facilmente rilevare la necessità e l'interesse della sua conservazione, ciò che è un mio desiderio di molti anni. Sarebbe in pari tempo cosa ben fatta il cingerlo di siepe o meglio di muro, il farlo custodire, nè permettere che chichessia vi entri liberamente per ovviare a guasti maggiori. Del pari sarebbe ben fatto sgombrare dalle macerie l'otturato ingresso del sotterraneo, dove, come ho inteso, chi vi discese all'epoca della scoperta del teatro, disse esservi sotto il teatro stesso ampii corridoi a vôlta e grandi camere sorrette da pilastri, che si estendono oltre l'area del teatro. Se ciò fosse vero non sarebbe improbabile il rinvenirvi qualche importante iscrizione valevole a mettere in luce da chi e quando sia stato edificato il teatro, ed altre memorie di una città della quale ben poche sono a noi pervenute.

Tra i monumenti rimarchevoli distrutti, tengono il primo luogo le terme o bagni: ciò avvenne sul principio del 1866. Presso le terme vi misurai il pavimento di una sala larga metri 9 per 7: grossi muri a calcestruzzo furono asportati; vi si trovarono molti marmi e musaici guasti ed infranti: forse di questo monumento esiste ancora una parte sotterra; la sua posizione era tra il teatro e l'anfiteatro. — Nel dicembre 1862 venne a caso scoperta una grande strada nell'area della città: essa è larga metri 14 e formata di lastroni irregolari d'arenaria, con marciapiedi da ambo i lati; nella parte media è alquanto convessa; fu ricoperta, ed attende una mano benefica che la ridoni alla luce. Intorno a questa strada io scrissi un cenno nella *Gazzetta di Genova* dei 6 gennaio 1863.

L'anfiteatro è pure un grandioso monumento che meriterebbe di essere illustrato: in un piccolo scavo presso lo stesso si trovarono grandi capitelli. Nel 1849 ho fatto eseguire uno scavo in mezzo al medesimo, ed alla profondità di quasi tre metri, essendo stato riempiuto di macerie tolte dai campi circostanti, ho trovato il piano o l'arena, non che i canali di immissione e di emissione dell'acqua che serviva per certi particolari spettacoli.

Queste ed altre memorie ho raccolto, con altre intorno ai luoghi che risorsero dalle rovine di Libarna; ma attesa la mia posizione, non ho potuto farvi uno studio più adequato, comechè mancante di libri, di aiuti e di ogni altro necessario corredo. Innanzi al 1843 nessuno si occupava di Libarna, nessuno raccoglieva oggetti di sorta; quanto si trovava o era disperso od infranto. Da quell'anno mi accinsi a raccogliere gli oggetti archeologici che dal 1867 si trovano nella biblioteca del genovese ateneo, con altri molti e preziosi che si ebbe da me in dono il comm. Santo Varni.

Sulle mie traccie ed indicazioni locali, altri si accinsero a raccogliere, e d'allora in poi, cresciuti assai di prezzo gli oggetti, non mi fu più possibile raccogliere cosa di qualche momento. — Le mie povere ma pur cordiali fatiche di lunghi anni, le molte spese da me fatte per la mia raccolta archeologica, ora universitaria, non mi fruttarono che l'assoluta dimenticanza, e dirò ancora ben gravi dispiaceri e disinganni. In ogni modo l'amore a questo genere di studi non mi venne meno, e mi auguro di poterli giovare, per quanto le mie deboli forze il potranno acconsentire.

RELAZIONE del cav. prof. D. Gian Francesco Capurro al sotto-prefetto di Novi Ligure — 18 ottobre 1866.

Non consta al sottoscritto che si sieno fatti scavi determinatamente per l'illustrazione di Libarna, ma è però certo che le più antiche case e chiese di Serravalle, di Arquata, di Varinella, di Vignole, di Precipiano e di altri paesi sono state fabbricate con molti materiali della distrutta città.

Quando fu aperta la R. strada carrettiera e la ferrata che mettono a Genova, oltre il teatro e qualche altro grandioso edifizio, si scoprirono capitelli, plinti, fusti di colonne, urne, cippi, pavimenti marmorini ed a mosaico, lastre di alabastro, di porfido, di verde antico, di marmi greci, di basalto, di granito, di bardiglio, di mischio carrarese: si scoprirono frammenti di lapidi, di statue di marmo, dei bassirilievi, dei trittoni di bronzo, dei pezzi di cornicione, dei tubi di piombo ed una infinita quantità di tasselli di pastiglia vitrosa a vario colore e di dadi di marmo. Si trovò pure un idolo d'oro venduto in Genova pel valore intrinseco di dieci mila lire, e, secondo la costante tradizione, un libro di piombo ridotto dall'ignoranza in pallini e migliarole ad uso di caccia!

Tali oggetti si trovarono dai lavoratori nelle suddette strade, ma più copiosamente dai proprietari nello sterrare e nel far fossi per la coltivazione del terreno assai ubertoso.

Una parte dei soprammentovati oggetti fu mandata a Torino dagli ingegneri che sopraintendevano alla formazione delle ridette strade.

Altra forse maggiore trovasi in Roma. Ecco com'è raccontato il fatto da un Lorenzo Cantù, già parroco di Arquata (*arcus aquarum di Libarna*): « Una principessa di Colonia, amantissima di cose antiche, si portò a visitare Libarna e raccolse dai proprietari una spettabile quantità di ruderi, dichiarando che, essendo in Roma, gli avrebbe illustrati; ma sventuratamente, senza adempiere la promessa, vi morì poco dopo di aver lasciato per testamento ogni cosa al cardinale Antonelli ».

Altra discreta collezione trovavasi presso il canonico Costantino Ferrari da Serravalle: fu offerta al Municipio, pur-

chè vi destinasse una sala appropriata: s'era unito anche il sottoscritto ad esibire colla stessa condizione pregevoli oggetti di Libarna; ma il sindaco d'allora, non comprendendo che coll'accettare la proposta avrebbe procurato al paese onore e materiale vantaggio dalle visite dei forestieri, non accolse l'offerta. Così il canonico, trovatosi poi in bisogno, a malincuore deliberò di vendere la sua collezione: e per rimuovere il pericolo che fosse portata all'estero, l'esibì primieramente a chi scrive, ma la domanda del prezzo superandone il potere *finanziario*, non potè aver luogo il contratto. Poco dopo venne il tutto acquistato dal governo illuminato di S. M. e ne fece sapientemente dono all'Università di Genova, come cosa che essendo del territorio ligure, poteva in *loco* avere maggiore importanza.

Altra raccolta di ruderi libarnesi trovasi presso il cav. Santo Varni.

Altra presso il marchese Pareto.

Altra presso gli eredi del marchese Lomellini.

Ma una assai spettabile ed importante collezione, frutto di molte indagini e di molte spese, appartiene al riferente. Essa venne fatta col proposito di illustrare la città di Libarna, il che a sua volta farà nell'opera che da alcuni anni va stampando col titolo *Memorie e documenti per servire alla storia della città e provincia di Novi*, sperando con ciò di far cosa utile alla storia generale d'Italia, e graditissima agli amatori delle patrie antichità.

Tale raccolta venne collocata quasi per intiero in due salotti dell'Accademia letteraria di Novi colla condizione che venendosi a sciogliere la Società accademica, ove non fosse provveduto con appropriato locale pubblico, o diversamente dal proprietario, fosse regalata ogni cosa a Serravalle, o a Torino, o a Genova, secondo che sarà giudicato meglio per l'interesse artistico e scientifico.

La detta collezione si compone di molti e preziosi oggetti più o meno ragguardevoli, tali sono:

Un grandioso capitello jonico di forma classica ed originale (1).

Un *satiro* ad alto rilievo ed un Mercurio a basso dalla parte opposta, lavoro in marmo di una bellezza straordinaria.

Una *testa* marmorea rappresentante Bacco incoronato, classico lavoro dei migliori tempi d'Augusto.

Un'*erma* di bronzo dorato raffigurante un guerriero in manto sfarzoso fermato secondo l'uso romano alla spalla sinistra; ha un elmo in testa di forma greco-romana ed è decorato da una Medusa indicativa, come dice Omero, *dell'animoso ardire, della sicura fortezza, delle spaventevoli minaccie* proprie della dea della guerra, essendo noto, secondo la favola, che Perseo donò il capo di Medusa a Minerva.

Una *statuetta* similmente di bronzo dorato riputata una scrittura figurativa, la quale significherebbe, al dire di un erudito conoscitore di cose antiche, che « l'abbondanza dei beni non si acquista se non gradatamente colla perseveranza nel lavoro ».

È una donna tarchiata e nerboruta con mammelle molto sporgenti, ritta sopra il dorso di una tartaruga in atto di far gran sforzo per sostenere pesante cornucopia. A tergo poi ha un segno sensibile indicante che, secondo l'uso romano, doveva essere attaccata ad una delle ante-fisse.

La collezione in discorso si compone pure di una serie di capitelli — di un corno addentato di metallo, forse già appartenente ad un grosso daino — di un fregio, come si dice, a sangue di drago — di stipiti di marmo — di patere — di stili — di varii cippi con iscrizioni — di una bella lapide di marmo carrarese, ove tra le altre cose rilevasi un *Catio* ascritto alla famiglia *Mecia* ed un *Martialis* scriba che *facendum curavit* il monumento *sibi uxori* e per altri libarnesi ivi indicati — di molte urne, due delle quali mostrano ancora le ceneri dei morti — di un'idria grande e graziosamente fabbricata — di molte tazze, alcune delle quali hanno tutta la finitezza etrusca — di frammenti di vasi — di coppe — di embrici di varie dimensioni di pasta finissima e di perfetta cottura — di pezzi di mosaico a cubetti di marmo — di vasi balsamici di terra-cotta e di vetro semplice e colorato — di altri, a ragione o a torto detti lacrimatorj, col collo lungo e con larga falda — di un vaso di vetro rarissimo perchè contiene tuttora un balsamo giudicato di grasso animale — di una bell'aquila di bronzo detto corinzio staccata da una base sulla quale stava una statua di Giove — di molte medaglie e monete — di pile — di svariate lucerne — di toppe e di chiavi di forma primitiva romana — di resti di vasi e di stipiti in marmo — di Priapi — di un grande divisore d'acqua capo d'acquedotto con grossi piombi corrispondenti per tenere serrato un pezzo con l'altro — di pesi — di una piccola ruota per molino domestico — di un ammirabile frammento in marmo di frontone figurato — di un grosso pezzo di cornicione con mensolette, ovoli e rosoni magnificamente lavorati in arenaria — di altro simile in marmo bianco di Carrara — di diverse doccie di piombo — di parecchi fusti di colonne — di frammenti di grandi statue di marmo — e finalmente in complesso di 300 circa oggetti architettonici e preziosi non solo per la loro rarità nelle antiche provincie del Regno, ma altresì perchè, oltre al merito storico, hanno pur questo di poter servire di originali all'architettura ed alla pittura.

Da una lapide risulta che Libarna era Municipio ascritto alla tribù Mecia. — Da altra che in Libarna vi era il collegio degli Augustali. — Da una terza che *Q. Attio Prisco* libarnese sostenne le supreme cariche militari cioè: fu prefetto della prima Coorte dei Montani, degli Ispani, della prima Coorte dei Lusitani, tribuno dei soldati della legione prima Adjutrice, prefetto dell'ala prima di Augusta de' Traci, e che infine per il suo segnalato valore nella guerra dell'imperatore Nerva contro gli Svevi meritò in premio la corona d'oro, l'asta pura e la bandiera

CORON . AUREA .

HASTA . PURA . VEXILL.

monumento onorario eretto non già dalla plebe o dal popolo dell'agro libarnese, ma dalla Plebe Urbana — *Plebs Urbana*.

Il fin qui detto ed i soprammentovati oggetti mostrano sufficientemente l'importanza degli scavi soltanto indiretta-

(1) I capitelli, i cippi ed altri grossi monumenti sono visibili alla villa Torrione-Capurro in Novi Ligure.

mente fatti e la convenienza di tentarne dei nuovi a benefizio della scienza, ma mostrano ad un tempo come Libarna venisse giustamente annoverata da Plinio fra le più nobili e splendide città della Liguria poste al di qua dell'Apennino (1).

Che se Libarna non fu riedificata, come avvenne della maggior parte delle città del citato luogo di Plinio, e le sue auguste reliquie vanno di anno in anno perdendosi, è però ancora l'unica che possa somministrare rilevanti materiali per essere illustrata in aiuto della storia e della geografia.

Urgerebbe dunque e sarebbe convenevole cosa il nominare un ispettore intelligente, attivo e coscienzioso con facoltà di tentare nuovi scavi e di impedire la distruzione dei monumenti che si scopriranno e di quelli che tuttora esistono, specialmente del teatro, il quale già da molto tempo appartiene al Governo.

Inoltre l'importanza di nuovi studi e la convenienza di nuovi scavi appare pure di grave rilievo considerando che con poca spesa si potrebbero forse scuoprire altri monumenti per chiarire dubbi e dissipare incertezze ed errori storici non che geografici.

E sarebbero veramente opportunissimi nuovi lumi circa l'Emilia di Scauro e quella di Lepido: circa il passaggio e le mansioni della via percorsa da Annibale nella celebre battaglia data contro i Romani sulla Trebbia, così circa la Postumia, strada primaria di Libarna: — circa i *praedia rustica in libarnense* che C. Cecilio Vero, Antonia Vera ed altri assegnarono in dote all'Orfanotrofio instituito in Velleja dall'imperatore Trajano: circa l'*arimannum* ed il *Gavium*: circa le gallerie libarnesi fatte per uso dell'acqua ferruginosa e magnesiaca: circa gli acquedotti e specialmente circa l'ammirando acquedotto che da Pietra Bissara, passando per Libarna e sotto la Scrivia, moveva a Tortona: così circa *Antiria*, *Antilia*, *Ancisa*, *Incisa*, nomi usati dal volgo e da qualche scrittore a vece di Libarna: circa la tavola Pentingeriana e l'itinerario di Antonino: circa il *Saltum Blaesiolam* che L. Cornelio Severo pose in *Libarnense et Velejate*: circa un testo di Strabone intorno all'Emilia il cui volgarizzamento fatto testè dal Cavedoni, non pare al riferente (contro la credenza dell'erudito E. Celesia: *Rivist. contemp.*, novembre 1862) nè letterale, nè secondo la costruzione dell'originale greco: circa le fondamenta di un grandioso edifizio che di presente mal saprebbesi con certezza dichiarare a che servisse, non potendosi tenere in conto di ragione sufficiente l'addotta da chi s'argomentò di giudicarlo un anfiteatro: circa una grande lapide di marmo nella quale è detto che un Caio Attilio Bradua.... *lapide . quadrato . forum . stravit . paecunia . sua*, senza indicarne la qualità o l'uso: circa le terme, l'*arcus aquarum*. Insomma per dir breve, circa tutti i luoghi percorsi dall'Emilia e dalla Postumia, via principale della città di Libarna.

Finalmente la convenienza e l'importanza di nuovi scavi e di nuovi studi è mostrata dal bisogno di dissipare gravissimi errori stampati intorno a Libarna tanto negli antichi che nei moderni tempi. Per atto d'esempio: v'ha chi traduce il *Libarnum* di Cl. Tolomeo per *Incisa*, ed altri per *Lavagnola*. La carta murale dell'Italia antica di E. Kiepert, ridotta dal prof. Schiaparelli ad uso delle scuole, d'ordine del ministero della Pubblica Istruzione, non pone al vero loro posto nè Libarna, nè Iria, nè altre città ivi notate. Lo stesso C. Cantù nei suoi documenti, in riguardo a Libarna cade in maggiore inesattezza collocandola poco distante da Nizza della Paglia (a Montechiaro). Questo poi fa meraviglia perchè lo scrivente rammenta che nell'occorrenza del Congresso dei scienziati in Venezia, essendo sulla piazza di San Marco, indicò pienamente al celebre storico la vera posizione della distrutta città. È propriamente vero che anche il sole ha le sue macchie e che talora uomini grandi, volendo far troppo, non tutto fanno bene.

Ora, per quanto si è detto, lo scrivente nutre certezza che S. E. il ministro della Pubblica Istruzione vorrà mostrare il più vivo e sollecito interessamento perchè non si continui a sperdere tanti e sì preziosi resti di antichità che il patrio decoro e l'utilità pubblica consigliano di conservare. Si limita quindi a dare un cenno intorno alla strada testè scoperta e circa il teatro.

Della strada scoperta in Libarna tra Serravalle ed Arquata.

Lo scrivente, appena avuta notizia della scoperta di una area di lastroni tra Serravalle ed Arquata, si recò tosto sul luogo in compagnia dei giovani signor avv. Barberis e signor avv. Maragliani sindaco di Serravalle. L'area sgombrata dalla terra era di circa 30 metri quadrati, e quantunque fosse scoperta da una sola parte della strada, cioè quasi dal colmo (*agger*) al margine ponente, pure ha potuto subito conghietturarne essere dessa una grandiosa strada di molto superiore alla stessa Appia *regina viarum*. Osservò ad un tempo con disdegno che molti contadini erano intenti a svellere lastroni, ed altri in distanza di circa cento metri a caricare sul carro un grosso parallelepipedo della strada in discorso.

Il sindaco di Serravalle ed il Barberis, anche a nome dell'ottimo sottoprefetto Lovera, aiutarono lo scrivente per indurre i contadini a sospendere ogni lavoro di distruzione sino a provvidenze governative, e partito con fiducia di aver ciò ottenuto, vi si recò poi in compagnia del cortese ingegnere Sturla, e, fatto praticare un fosso a traverso, si riconobbe esser detta strada larga poco meno di 14 metri e mediante sonde o saggi praticati longitudinalmente per il corso di oltre 200 metri, osservossi in ogni punto la continuazione della strada. Essa, com'è detto di sopra, è larga poco meno di 14 metri (la carrettiera è metri 9,50, la ferrata metri 10), è sensibilmente convessa, coperta di lastroni irregolari, ma bene commessi, è fiancheggiata da parallelepipedi lunghi metri 1,50, larghi e profondi metri 0,40 e sollevati di un decimetro sulla linea aderente del piano inclinato.

Nella formazione del fosso anzidetto si trovò un Priapo piuttosto modesto, che il contadino, giudicatolo un resto di lucchetto, consegnò tosto al sottoscritto. Si consegnarono pure

---

(1) Ed ecco come si esprime dopo aver fatto cenno delle città e dei fiumi tra il mare e l'Apennino: « *A tergo autem supradictorum omnium Apenninus mons Italiae amplissimus, perpetuis jugis ab Alpibus tendens ad Siculum fretum. Ab altero ejus latere ad Padum amnem Italiae ditissimum omnia nobilibus oppidis nitent: Libarna, Dertona colonia, Iria etc.* » C. Plin. Sec. Historiarum mundi lib. III nona Italiae regio.

due monete, una non leggibile, e l'altra che, per la croce ed alcune lettere, pare di Licinia Eudosia moglie di Valentiniano III.

Una indagine finalmente venne praticata a fine non solo di misurare la profondità del suolo superiore di lastre (*summa crusta* o *pavimentum*), ma per accertarsi dell'esistenza dei quattro strati che per lo più trovansi nelle vie militari romane; ma l'opportunità mancò a bene esaminare; nondimeno venne osservata della terra nera sotto le lastre, che a quanto pare indica uno strato di creta e di stabbio (*nucleus*) posto sopra un fondo di mezzo metro di ghiaia.

Del Teatro.

Il teatro di Libarna è un monumento di disegno per la maggior parte greco, ma i caratteri di solidità e di magnificenza che vi si riscontrano sono tutta proprietà romana. Per convincersi di ciò basterebbe osservare che il teatro libarnese aveva metri 60 di diametro con un muro alla scena lungo metri 30 circa, largo metri 4 abbondanti. Aveva inoltre una superba loggia terrena esteriore con archi 21 sostenuti da pilastri lisci posanti su plinti ornati di modanature e da abile scalpello foggiati e tagliati in senso della curva.

Secondo l'uso di quei tempi, il teatro libarnese aveva tre parti principali, cioè il semicircolo sul quale innalzavasi tutta la gradinata portante i sedili degli spettatori. Essa gradinata era divisa in *cunei* da muricciuoli intonacati di fino stucco e posanti sopra vôlti inclinati che formavano alcune cellette sotto gli scalini delle quali forse erano contenuti i vasi di bronzo e di terra-cotta a rimando della voce degli attori, ovvero i vasi dell'acqua odorosa che nei teatri messi a lusso si faceva per zampilli cadere a guisa di rugiada sopra gli spettatori onde recar loro una desiderata frescura ed anche per purificare l'aria viziata dalle moltitudini riunite.

La seconda parte era l'orchestra, cioè quel piano che ora nei teatri moderni serve di platea.

Il semicircolo era chiuso da un edificio entro cui era collocata la scena dalla parte anteriore, e dall'altra parte opposta il *parascenio* al quale nei teatri romani apparteneva anche quel luogo posto da ambe le parti della scena ed innanzi a quella stanza ove si riponevano gli strumenti de' giuochi, e questo formava la terza ed ultima parte del teatro libarnese. Il piano del proscenio era alcunchè più elevato dei moderni e cinto da tre lati dai muri della scena stabile, che sebbene diruta, lasciava, non è gran tempo, vedere nel suolo le traccie di una porta in mezzo di una parete e di due minori allato per dar adito ad una specie di galleria a tergo della scena ossia al parascenio, ove si ritiravano gli attori per vestirsi e svestirsi, dove si conservavano le decorazioni e le macchine che di più specie usavansi nei teatri antichi.

Dietro i lati minori della scena sorgevano due sale rettangolari di metri 7 per 9,50 ciascuna. La sala posta al Nord ha di contro le fondamenta di un salotto quadrato di metri quattro di lato, e mediante qualche scavo, se ne troverebbe forse uno uguale dalla parte opposta, ciò sembrando voluto dall'ordine simetrico e dal complemento del parascenio.

Dette sale aveano ciascuna una porta che metteva sul proscenio, ed altra più ampia che dava accesso al piano della città per mezzo di gradinate una a mezzodì, e l'altra al Nord. Questa è ancora in parte conservata più dal caso che dal rispetto a cose antiche: forse deve la sua conservazione a folti rovi dai quali è *pietosamente* coperta!

L'esistenza di questa gradinata non è di poca rilevanza, come pare a prima giunta, perchè potrà forse giovare a determinare con precisione l'altezza del piano della scena.

Presso ed oltre il limitare della maggior porta della scena vedevasi infisso nel pavimento un dado di marmo con un incavo rugginoso, forse traccia del polo di sostegno alle scene mobili adoperate dagli antichi.

Lo scrivente, malgrado gli studi fatti, non ha potuto ancora conoscere se gli spettatori del teatro libarnese fossero difesi dai raggi del sole e dalla pioggia per mezzo di una loggia, o del così detto *velario*, tanto più che quest'ultima forma è ancora un problema per gli antiquari e per gli artisti.

Infine la porta semicircolare del teatro era corsa esteriormente, come già fu detto, da una superba loggia terrena il cui piano era sollevato di circa 20 centimetri sopra quello della città. Di questa loggia usavano i libarnesi per passeggiare al coperto, e per valersi di molti locali sottostanti alla gradinata generale. Dall'arcata di mezzo era dato accesso, mediante un androne, al vestibolo ed all'orchestra. Da altre, alle scale e ai corridoi conducenti ai vomitori, ossieno a quelle aperture per le quali salivasi sulle gradinate delle precinzioni.

Questi pochi cenni bastino a dimostrare l'esistenza di quell'antico teatro, non meno che la sua regolarità nella costruttura secondo i precetti dell'arte allora stabiliti. Dal che puossi anche argomentare l'importanza e la prosperità di Libarna.

La bella struttura di siffatto edifizio richiama l'epoca dei primi Cesari. Le pietre infatti sono abilmente scolpite, saldissimo il cemento che unisce i muri di minuto e grosso pietrame e i mattoni cuneiformi d'impasto così fino e di sì perfetta cottura, che quattordici secoli non valsero ad alterarne lo smalto e gli spigoli.

Tali condizioni, a nostro parere, non possono a meno di tirarvi sopra l'attenzione del costruttore, non fosse che per apprendere la tenacità dei cementi e per l'eccellenza delle terre-cotte (1).

A taluno potrà parere soverchio l'occuparsi di cose tanto viete in questi tempi di progresso e di mirabile sviluppo nelle meccaniche applicazioni, ma chi ha fior di senno non potrà a meno di apprezzare assaissimo questo augusto legato di antica civiltà a cui dobbiamo certamente il precoce risorgimento dalla barbarie.

---

(1) Fra gli acquisti fatti dopo la presente relazione piacemi far cenno d'una statua pedestre e cubitale di marmo rappresentante *Vertunno*. Essa a mio parere è di puro stile romano, ma ad un tempo tanto grazioso da sembrar lavoro greco. E dirò pure d'un alberello di terra pieno affatto di medaglie d'argento, fra le quali varie della famiglia *Julia*, di tale freschezza che le crederesti battute da poco tempo. È pur nello stesso vaso che trovai perfino la *Servilia*, la *Sepullia*, la *Plaetoria*, la *Caninia*, la *Sanquinia* ed altre moltissime più o meno spettabili per antichità, rarità e per essere benissimo conservate, come: la *Papia* con varietà di simbolo, la *Livineja*, l'*Appuleja*, l'*Antonia*, la *Narbona*, la *Fonteja*, la *Procilia*, la *Carisia*, la *Claudia*, la *Barbatia*, la *Furia*, la *Sentia*, quella del re Giuba, I, ecc., che qui per brevità tralascio di citare.

Emerge a colpo d'occhio dalle due relazioni sopra riferite e dal quadro presentato, ancorchè di pochi oggetti, tutti più o meno di forma eletta ed elegante, quanto utile all'arte potrebbe ridondare ove si ponesse mano ai provvedimenti suggeriti dai benemeriti Ferrari, Capurro e Varni, che tutti concorsero coll'opera, coi consigli per tutelare monumenti archeologici insigni di tanta rilevanza rispetto alla storia, e di tanto lustro per queste provincie dell'Alta Italia dove assai rari si rinvengono i ricordi della romana grandezza.

Se, come venne annunziata, sorgerà sollecita l'azione del Governo a riparare la deplorata dimenticanza inveterata con grave danno del patrio decoro, sarebbe pur desiderabile che fosse preso in seria considerazione, ed apprezzato nel suo giusto valore, il concorso dei prelodati valentuomini, i quali, edotti della materia da lunga mano, varrebbero a raccogliere con maggior sicurezza ogni menomo indizio fornito dalle escavazioni, portando coi loro lumi di provata erudizione un sussidio sicuro alle investigazioni che sono reclamate vivamente da quanti amano l'onore del paese e sollecitano con insistenza l'attività del progresso.

C. F. Biscarra.

ARTE CONTEMPORANEA

L'ITALIA ALL'ESPOSIZIONE DI VIENNA

ESPOSITORI LOMBARDI

Cominciamo dai numeri. L'arte italiana è rappresentata a Vienna da 744 opere, 253 delle quali vi furono spedite da Milano, vale a dire una terza parte più la buona misura. Questa cifra si divide in 97 opere di scarpello, 100 di pennello, 48 di bulino, 4 di cesello e 4 di compasso. Vuolsi però avvertire che a Milano faceva capo la sotto-Commissione di Parma da cui si raccolsero 58 opere, 12 pitture e 46 incisioni. Di queste ultime 42 sono tratte dagli affreschi del Correggio e del Parmigianino, e sono quelle dei prof. Toschi e Raimondi che figurarono nel 1870 alla mostra nazionale di Parma, del pari che il *S. Girolamo* del Correggio inciso dal cav. Sivalli. Due lavori del prof. Bigola *la Fidanzata* e *le Mietitrici*, ed uno ancora del Raimondi, il ritratto dell'imperatore d'Austria, completano la somma di 46.

I dodici dipinti appartengono quasi tutti ad autori ben noti, come ad esempio: Pasini, Carmignani, Bruzzi, Marchesi ed altri; ma stando il fatto che codesti loro dipinti sono altrettanto noti la maggior parte per aver figurato in addietro a qualche esposizione italiana e fors'anco in più d'una, giova sollecitare questa rapida rassegna e far passare avanti il grosso dell'esercito.

SCULTORI

Mi sovvengo che nell'inverno decorso riusciva difficile il trattenere uno scultore in sui due piedi. La fretta li sospingeva il mattino e li risospingeva la sera, avvegnachè l'esempio dei più abili e fortunati ed il successo crescente della statuaria milanese, li eccitavano a non mancare la grande occasione della mostra di Vienna, ove si sentivano chiamati con doppia insistenza dall'amore di gloria e dalla speranza del guadagno che martellavano dentro al loro capo spesseggiando i colpi più che non facesse il mazzuolo dei loro aiuti sul marmo delle statue.

Questa diuturna attività produsse quella serie di lavori che induceva il signor René Ménard a scrivere nella succinta sua relazione stampata nella *Gazette des Beaux Arts*, le seguenti parole:

« Dans la statuaire surtout on trouve, á défaut d'un prin-« cipe d'art bien élevé, une exubérance d'activité qui prouve « la vitalité artistique de la nation. »

E più sotto:

« .... la sculpture semble être pour les Italiens une in-« dustrie florissante plutôt qu'un art austère fait pour des « esprits d'élite. »

Rincresce dover confessare che tale rimprovero diretto alla scultura italiana in genere si rovescia specialmente sulla scultura lombarda, la quale appunto contando a Vienna quasi la

metà delle opere plastiche italiane (97 sopra 215) e brillando inoltre per gli eminenti suoi pregi di esecuzione, doveva fissare maggiormente l'attenzione del critico francese e indurlo a quei sintetici apprezzamenti che ho più sopra citati.

Resta però vero che spetta d'altra parte a Milano il vanto dell'operosità, e proprio alla sola Milano, dacchè, meno due, tutte le sculture lombarde esposte al *Prater* vennero eseguite dentro le nostre mura.

Confidiamo dunque che siffatta vitalità artistica sia diretta in avvenire da un più elevato sentimento dell'arte; l'esempio glorioso del Monteverde, i generosi conati di altri giovani artisti, l'eccitamento della voce pubblica, non possono lungamente restare senza effetto.

Dire partitamente delle opere le quali, comunque inspirate, onorano il nostro paese, pare a me non franchi la spesa; nè questo dico per iscarico di fatica, bensì per l'argomento addotto in sul principio circa i lavori parmigiani il quale torna a cappello per le sculture milanesi di cui moltissime godono da assai tempo la meritata fama per essere ripetizioni di cogniti modelli, e però le mie parole riuscirebbero altrettante ripetizioni di giudizii che si sanno a memoria.

Constato soltanto che la schiera valorosa dei nostri scultori vi è rappresentata quasi tutta; il veterano Fraccaroli con l'*Eva prima del peccato* — lo Strazza col busto di Manzoni — Giosuè Argenti col *Sonno dell'innocenza* — Magni col *Socrate* — Corti col *Lucifero* — Barzaghi con la *Frine* — Calvi coi busti d'*Otello* e *Selika* — Bernasconi con l'*Adultera* — Zannoni con lo *Studio e lavoro* — Guarnerio col *Raffaello*, e giù sino alle reclute più giovani e prodi come il Grandi ed il Barcaglia; tre o quattro generazioni d'artisti, compresovi anche due morti, il Croff ed il Puttinati.

Volendo poi accennare a quelle opere le quali comparvero al pubblico in tale circostanza per la prima volta, ne incontriamo parecchie altre la cui *novità* consiste tutta nell'essere state eseguite di recente, eseguite con talune varietà di dettaglio, eseguite con sapienza ed amore, ma pur sempre *bagnanti*, *vergognose*, *sorprese* o simili rancidumi venuti proprio, e non da oggi soltanto, a sazietà.

Degne veramente di particolar cenno restano, dopo così spietata eliminazione, la *Giustizia* del prof. Magni, figura di classico sapore e di una grandiosa semplicità assai dicevole al soggetto — la *Bolla di sapone* del giovane Donato Barcaglia, gruppo pieno di grazia, di vivacità, composto con arditezza e novità di linee — il *Babau* di Pietro Guarnerio, soggetto leggiero secondo il vezzo lamentato, ma trattato con garbo ed espressione, benchè nell'espressione appunto e nell'atteggiarsi delle braccia ricordi non poco il *Genio di Franklin* — l'*Iride* di Motelli, figura arditissima per la movenza, poetica nel concetto ed inspirata a norme severe — il gruppo *Finzione e tenerezza* di Raimondo Pereda, lavoro piacevole e commovente per l'idea rappresentata, resa in molte parti con distinta abilità, e nel quale i lavoratori di marmo ammirano la difficoltà superata nello scolpire il viso della fanciulla che s'intravede dietro le mani che il coprono, gli intelligenti lodano che il Pereda abbia vinto cotale difficoltà meccanica pur rispettando come fece le ragioni imprescindibili dell'arte — la *Giovinezza di Michelangelo* di Egidio Pozzi, statua dalla posa un po' drammatica ma che fu per l'autore un lusinghiero esordio nella carriera avendone ottenuto un successo di buoni affari — infine, per chiudere alla lesta, la *Giovinezza*, modello in gesso d'una parte del monumento che sta compiendo per la famiglia Noseda quell'ingegno originale e promettente del Grandi — il *Fanciullo col cigno* del Renato Peduzzi accennato con lode anche dagli stranieri — i due gruppi dello Stefano Butti la *Strage degli innocenti* e l'*Episodio del Diluvio*..... e così via discorrendo.

Nella scultura decorativa due soli esempi: il camino di stile barocco del prof. Alessandro Rossi, già illustrato dall'*Arte in Italia*, ed una fontana dell'Emanueli.

Metterò in appendice alla scultura i lavori in cesello. Questi li nomino tutti, ed ancora mi devo lagnare che sono pochi. Oltre l'assenza di quel mirabile artefice che è il nostro Bellezza, deploriamo quella di altri valenti suoi allievi, e l'altra, forse perpetua, del bravissimo Ceriani (*) da lunghi mesi offeso nel cervello e giacente alla Casa di Salute. I pochi lavori suindicati sono: gli arredi in bronzo destinati pel banco presidenziale del Consiglio comunale di Milano, donati alla città dall'egregio cav. Tullo Massarani, e condotti sopra disegno dell'architetto Angelo Colla — due opere del Franzosi, uno scudo a cesello sbalzato con bassorilievi d'argento ad ageminatura d'oro sul ferro, raffigurante il Diluvio Universale, ed una legatura cesellata in argento pel romanzo *I Promessi Sposi* (**) — per ultimo un cofanetto in ferro ribattuto geminato d'oro con medaglia e putti in argento di Enrico Scalabrini — lavori tutti meritevoli di molta considerazione.

PITTORI

Il contingente della pittura lombarda si compone di una cinquantina di autori e circa 80 dipinti, in gran parte — come le sculture — non nuovi al pubblico. Le ragioni della pittura storica sono affidate a pochi sommi, e cioè: Hayez, Bertini, Pagliano, con due quadri ciascuno; Hayez: *Gli ultimi istanti di Marin Faliero, i Consoli di Milano e l'inviato di Barbarossa* — Bertini: *Leonardo da Vinci e Lodovico il Moro, il Maresciallo Trivulzio e Francesco I di Francia* — Pagliano: *La congiura degli Amedei contro Buondelmonti, la Figlia del Tintoretto.*

Fanno corona a questi il *Volta che scopre l'elettricità* di Alessandro Rinaldi, e qualche altra figura storica evocata da pennelli non per anco addentro nei più ardui segreti della magia artistica.

Che il cielo protegga li eruditi se è vero che le loro ricerche menano a risultati vantaggiosi per la povera umanità; ma intanto è chiaro che la storia divenne poco a poco una deità senza misericordia, nè basta a propiziarcela — eppur bastava nel tempo trascorso — offrirle le reste dei pesci, ungerla di grasso, e riempirle il naso di tabacco, come usano certe tribù selvaggie coi loro feticci.

(*) Di questo artista fu lodato assai un candelabro in bronzo fuso a cera persa, stile del 1500, stato acquistato per conto del re Vittorio Emanuele.

(**) Questo lavoro del Franzosi venne recentemente acquistato anche per conto del Re Vittorio Emanuele.

Vero è pertanto che, cessata la speranza di tirar vantaggio dalla propria sommessione ad uno spirito, cessa il culto per esso, o quanto meno si riduce a culto puramente interno, ritenuto — secondo insegnano certi deisti — ogni culto esterno siccome inutile e superstizioso. Tale o poco diversa sembra la filosofia accettata dai nostri giovani artisti se a giudicare dai fatti presenti non s'incappa in qualche errore massiccio.

Tullo Massarani non è un seguace di simile filosofia, anzi, benchè non giovane nè artista di professione, devotissimo all'arte ed alla storia, pubblicamente questa sua devozione manifestò con la sua vasta tela « *Le terme d'Alessandria scaldate coi libri* », la quale dice da sola a Vienna una parola per noi in omaggio all'erudizione ed a favore di un intendimento artistico che si stacchi dalla consuetudine.

Ma codesti volumi preziosissimi ciecamente lanciati nell'ipocausto per riscaldare le terme, altro non sono che li obliati rimasugli della mostruosa rovina della biblioteca di Alessandria. La vera distruzione, la orribile bufera dell'ignoranza e del fanatismo religioso era passata di là ben tre secoli prima, guidata e spinta dal soffio ardente dell'intolleranza cristiana personificata nel vescovo d'Antiochia, Teofilo, il quale alla testa de'suoi proseliti, dei monaci, dei magistrati, fra il fanatico entusiasmo delle turbe, il tempio di Serapide e li edifici aderenti compresa la biblioteca, invase, atterrò, incendiò e disperse.

Magnifico soggetto! Che immenso dramma! Che alto ed esemplare significato!

Mentre aspettiamo che si faccia avanti un pittore così ben voluto dagli Dei che sappia, voglia e possa farlo suo e concretarlo in un'opera di genio, vediamo a quale altra divinità i nostri artisti, abbandonato il culto della storia, bruciano i loro incensi.

Ai miti religiosi nemmen per sogno. Non trovo il più pallido nimbo di santo, nè la più piccola madonna. Un solo argomento biblico del povero Focosi, un *Caino dopo il delitto* che assai probabilmente, vivo l'autore, non avrebbe dato spettacolo del suo rimorso ai visitatori dell'Esposizione Universale. Anco i poeti hanno forte cagione di lagnarsi dell'oblio in cui sono lasciati. Non un quadro di fantasia, toltone la *evocazione di Roberto il Diavolo* del Fontana, composizione dentro a cui non s'agita il Dio dei poeti e dove la placida nenia del verismo addormenta l'immaginazione. Si sottintende che il valore pittorico di questo giovane ed operoso artista si manifesta ad ogni modo anche in questa opera, e sotto miglior luce poi nell'*Ispezione alla fidanzata*, pagina di costumi russi dove tutti leggemmo due anni or sono una splendida promessa.

Ed eccoci venuti alla pittura di genere. In lei dunque troveremo riposte la fede e la speranza della nostra scuola artistica e certamente

Qui si parrà la sua nobilitate.

Il lettore ha pensato a quest'ora il nome dei fratelli Induno, nè la cosa può andare di miglior passo. Del pari che nella pittura storica qui il campo è tenuto dai provetti, con questo di meglio che uno dei quadri di Domenico Induno è proprio nuovo di zecca. Il *Dramma domestico* sta fra le ricche composizioni del celebre caposcuola, e la prodigiosa scorrevolezza del pennello vi si sposa ad una ben intesa espressione di affetti contrari, precipua difficoltà dell'arte. Più calmo e sorridente e non mirabile meno per artistiche bellezze è il *Mercante d'immagini* del Gerolamo Induno, quadro premiato a Milano nel 71. Al loro fianco aitante e baldo quel singolare dipinto di Mosè Bianchi la *Preghiera*, e di lui inoltre il *Trovatore* piuttosto strano che singolare, ed i *Cugini* del Cremona, e poi... nessun'altra composizione o figura che desti qualche impressione oltre quelle ottiche della linea e del colore. Nomi però d'autori valenti, o celebri o sulla via per diventarne, Zona, Giuliano, Casnedi, Brambilla, Michis, Luigi Bianchi, ed altri. Faccia il lettore la somma e ne tragga i commenti a suo piacere; io lo lascio alle sue riflessioni ed esco all'aperto.

Corro al mare. Due dipinti di Achille Dovera e basta. Mi getto alla campagna. Fasanotti, Gignous, Formis, Ferrari, Asthon, la Bisi, mi guidano

Fra boschi e montagne,
Per valli e pianure,

e mi divertono in maggiore o minor grado... uno solo mi colpisce, Carlo Mancini. Le *Frane di Bellaguarda* parlano il linguaggio severo e meditato dei forti, linguaggio increscioso a molti, ma di cui conviene accettare la superiorità, anche ai più riluttanti. Mi compiaccio di poter valermi dell'occasione per rendere all'infaticabile ed animoso artista un po'di quella giustizia (poca come la mia autorità in argomento, ma pur sinceramente resa) che parve a lui negata quando il grandioso dipinto comparve la prima volta alla mostra nazionale di Milano.

E lascio la campagna cogliendo i pochi *fiori* della signora Michis, sorridendo ai *cani che scherzano* della contessa Borromeo (la sola pittura d'animali mandata da Milano), levando il cappello davanti ai tre ritratti del prof. Bertini; quindi indicate alla sfuggita le prospettive del prof. Bisi, del Brocca e del Burlando, col beneplacito del mio cortese lettore, corro a chiudermi in casa.

Una parola dalla finestra.

Ho trovato sul tavolo l'Album fotografico del nuovo Palazzo per la Cassa di Risparmio, dell'arch. Balzaretti; più i disegni del ristauro fatto al salone del palazzo Marino, dell'arch. Colla; un biglietto di visita dell'arch. Mengoni che mi rammenta il successo del suo modello in rilievo della Galleria e della piazza del Duomo, infine un ventaglio in pelle miniato da Edoardo Bouvier, lavoro molto grazioso, ormai fuor di stagione.

Tenete dunque a mente:

Quadri e statue in buon numero — arte seria, poca — novità d'idee, tentativi arditi ancor meno. Dal resto di Lombardia, due soli dipinti, uno di paese l'altro di storia, entrambi da Bergamo; dalle altre città, nulla. La pittura di prospettiva, di marina, di fiori, d'animali, di ritratti, scarsamente rappresentata — due sole incisioni, nessuna in legno nè all'acquaforte — nessunissimo cartone d'affreschi, nè pensate di monumenti, nè altro, se altro restasse da aggiungere.

L'arte lombarda non si presentò a Vienna come avrebbe dovuto. — Che aria fredda!... Buon passeggio.

V. Bignami.

STORIA DELL'ARTE

DI ALCUNI ANTICHI MAESTRI D'ARTE IN LOMBARDIA

GIO. DONATO ED ALTRI DE' MONTORFANI, BELTRAMO ZUTTI, BALDASSARE DEGL'IMBRIACHI, ANDREA SALAI O DE' CAPROTTI.

NEL refettorio dell'antico convento delle Grazie in Milano, rimpetto al rinomato cenacolo del Vinci, sorge una grandissima pittura murale rappresentante la crocifissione di Cristo. È lavoro assai considerevole per la composizione e per la condotta; un gran numero di figure maestrevolmente dipinte, compiono la grande scena di dolore nel cui centro, in mezzo ai due ladroni, campeggia la figura veramente sublime del Gesù crocifisso; da lungi è posta in buona prospettiva la città di Gerusalemme. Questo affresco, abbastanza conservato per la lontana epoca da cui ripete la sua origine, venne di recente ripulito e ravvivato da un provetto studioso dell'arte con un particolare processo da lui immaginato e finora felicemente riuscito. L'antico pittore sembra andasse pienamente soddisfatto del suo lavoro, giacchè nella parte inferiore dello stesso, nel più bel mezzo, vi poneva in lettere ben grandi e chiare l'epoca ed il suo nome:

1495
IO. DONATVS
MON TOR FANVS. P.

Finora questo artista era noto unicamente per quest'opera, nè della di lui vita sapevasi alcuna cosa. Noi tuttavolta facendo ricerche qua e là, abbiamo potuto rinvenire memoria di qualche altro lavoro suo, disgraziatamente oggidì perito o sformato; e avanzare conghietture, ch'egli appartenesse a una famiglia di pittori dei quali pure non ci resta che il nome.

Giovan Donato Montorfano aveva dipinto altre cose (oltre alla faragginosa crocefissione) nel convento delle Grazie in Milano. Infatti le memorie del cenobio ricordano come sue alcune figure dipinte in fresco sulle porte del secondo chiostro, ed alcuni busti di Santi predicatori nel primo; questi ultimi precisamente sulla facciata del Capitolo entro il quale vedevasi una bellissima crocefissione con aureole e filetti dorati, probabilmente figlia dello stesso pennello. La sala del capitolo da forse quarant'anni erasi mutata in istalla per la cavalleria di S. M. Apostolica; pure la crocefissione conservavasi fino ai nostri giorni, come del pari conservavansi i bei busti del Montorfano, sennonchè nel 1866 questi vennero bruttati e in parte distrutti dalla soldatesca, quella fu con metodo felicissimo imbiancata. Ora che si va pensando di proposito alla ristorazione di quello splendidissimo edificio, sarebbe pur bene che si tentasse lo scoprimento e il ripristino eziandio di questi malavventurati affreschi.

Gli archivi liguri esplorati dal Torteroli danno che Gio. Donato avesse dipinto in Savona nel 1478; ma colà attualmente niuna sua opera si conosce nè incontrasi altra notizia di lui. Soltanto è noto che ivi nel 1513 un Bernardo di Mont'Orfano, il quale può credersi figlio a Gio. Donato, pingeva in fresco sulla torre del Brandale alcune figure, fatte poi cancellare dopo un mezzo secolo o circa, e rifatte da uno dei Semini.

Questo Bernardo vedesi inscritto nella matricola dell'*arte pittorica e scultoria* di Genova. I nostri Archivi, che pure abbiamo esplorati, nessun documento ci offrono di maestro *Gio. Donato*: hanno tuttavia memoria di un Giovanni e di un Battista, i quali potrebbero essere con esso lui una istessa persona, malgrado qualche notabile distanza di date. Il Varni trovò in un libro di spese dell'Archivio Comunale di Genova segnata all'anno 1460 una somma dovuta ad un pittore *Giovanni da Monte Orfano*, del quale per altro nessuna opera al presente in Genova si conosce. Il signor Alizeri assiduo ricercatore di documenti sulli artisti della Liguria, trova che Giovanni ebbe commissioni di due quadri per la chiesa di San Benigno a Capo di Faro e una tavola per una cappella di San Siro di Genova, e continua avvisando *non essere stato costui soltanto un valoroso dipintore, ma eziandio un egregio maestro d'intaglio, il che si chiarisce per un giudizio dato da più artisti, dell'una e dell'altra disciplina, di una croce lavorata da lui.*

Un quadretto del Museo Cavalleri recentemente citato dai giornali milanesi non è cosa affatto bella, e non sembrerebbe nemmeno dell'autore del magnifico affresco della Crocefissione. Quel quadretto porta in un cartello scritto:

IOHANS. DE MOTE. ORPHANO
DE MEDIOLANO. PINSIT

e rappresenta San Martino a cavallo colla leggenda attorno l'aureola: SANCTVS MARTINV MILES.

Battista da Montorfano è nominato in alcuni documenti del nostro Archivio Generale come pittore di *certi ornamenti sui pilastrelli della fazada della torre del Castello di Milano.* Egli figura con altri tre pittori, *Vincenzo de Fopa*, *Cristoforo de Moretti* (da Cremona) e *Stefano de li Magistri*, siccome chiamato fra il 1470 e il 1475 a stimare le pitture condotte da certo *m. Stefano delli Fedeli*, e da altri nella cappella inferiore del castello di Milano presso la Sala *Verde*, nonchè nella cappella superiore e nell'attigua camera della Duchessa; e ciò vale a provare incontrastabilmente l'estimazione in cui egli alla sua epoca era tenuto nel nostro paese.

Altri del casato dei *Montorfano*, prima di questi, meritano essere annoverati fra gli antichi maestri d'arte ch'ebbe Milano.

Il più vecchio è un Paolino da Montorfano pittore, di cui

trovasi menzione negli Archivi del Duomo. Egli nel 3 agosto 1402 offrivasi a dipingere, e poi dipingeva infatti, alcune storie sante nei vetri della metropolitana, e due anni appresso lavorando con Antonio da Paderno, riduceva ivi a perfezione una vetrata verso la sagrestia nuova. Nel 1406 ai ventuno di novembre lo troviamo consultato con vari architetti del duomo. Nel 1430 mastro Paolino assume *d'indorare il capo e la barba ad una statua in marmo di San Bartolommeo* (1), e vien quindi incaricato di estendere la doratura a tutta la figura del Santo e formarvi e porvi in mano il coltello, simbolo del martirio (2). Quasi contemporaneamente, egli per quei di porta Romana *indorava barba, giubbone e faceva altri ornamenti alla figura di un San Nazaro*, a cui un rinomato orefice Beltramo da Rho (de' Zutti) del quale verremo a trattare in appresso, *foggiava gli speroni d'oricalco dorato* (3). Finalmente nel luglio dello stesso anno ci consta ch'egli dipingesse *a richiesta dei nobili e vicini di Porta Romana* una maestà in campo d'oro colla rappresentazione di *S. Giorgio e di Castrino di Carimate pegli uomini del Castello di Carimate* (4).

Incontriamo poi un Abramo di Montorfano (*Abraam de Montorfano pictor*), il quale nell'ottobre del 1430 aveva dipinto in Milano un *cavezzino di canovaccio azzurro* di braccia quindici pei bancali della fabbrica del duomo (5) ed un Matteo di Montorfano che con Francesco da Casorate nel 1487 lavorava *in la glorieta contigua alla Cancelleria* di messer Bartolomeo Calco nella residenza ducale in Milano.

Veniamo ora al *Beltramo* o *Beltramino* da Rho di cui poco innanzi abbiamo toccato.

Questo fabbro cesellatore ed orafo (*aurifaber*) nomavasi *Beltramino de' Zutti* o *de' Zotti* ed era nativo di Rho (*de Rhande*) terra a poche miglia di Milano.

Le sue notizie incominciano nel 1405 in cui un prezioso Codice del Consorzio degli Orefici di Milano posseduto dall'eruditissimo marchese Girolamo d'Adda ce lo fa conoscere aggregato a quella fraternità, la quale si riuniva allora, come si riunì costantemente fino al cadere dell'ultimo scorso secolo, presso la chiesa di *San Michele al Gallo*, sotto l'invocazione di San Eligio, *pria orefice che vescovo* (1). Nello stesso Codice lo incontriamo all'anno 1408 Console degli orefici, e nel 1417 *caneparo* ossia Cassiere del sodalizio. A questo anno stesso vuolsi riferire uno dei due soli suoi lavori che sono giunti fino a noi, cioè un Padre Eterno in rame da lui lavorato sovra mostra dello scultore Giacobo da Tradate e *collocato*, e tuttora esistente, a *guisa di serraglia nel centro della vôlta della cappella maggiore della cattedrale milanese*, *all'incrociarsi dei costoloni* (V. Calvi: *Artisti milanesi*, 1, 138). Tre anni prima, nel 1414, egli lavorava a diligente cesello una lastra di bronzo, intitolata all'antica protettrice Santa Tecla, lastra che servì per molto tempo all'uso di *Pace* nelle funzioni sacre della nostra metropolitana, ove ancora viene gelosamente custodita nella sagrestia detta dei *Monsignori*. È ricordata dall'Argelati (*Script. Mediol.*), e vi si leggono impressi con elegante diligenza i versi seguenti, i quali indicano l'epoca in cui venne condotto il lavoro, l'artefice, ed i principali sacerdoti che reggevano allora la chiesa maggiore di Milano:

Hec in onore sancte quoq. nomine Tegle
De Sacrestie sumptu tam pulcra Tabella
Pacis facta fuit, cum tunc resideret in ejus
Ecclesia D.nus Marchus vir nobilis atq.
Prepositus siquidem venerabilis atq. benign.
Sic de Toschanis preclara stirpe vocatus.
Canonici D.ni residentes ecce Paganus
Sic de Bizozero: Stephanus cognomine dictus
De Medicis: Beltramus de stirpe Cisate
Antonius Seraphin sic de Gallarate: Johannes
De Medicis: Paulus de Lera jam ordine sacro
Presbyteri: demum de Grassis ip.e Zanonus
Mille quatercentum decimo currenteq. quarto
Menseq. septembr. fabrili doctus in arte
Hanc Beltraminus de Zutis namq. peregit.

La pace non ha lavori d'ornamento di entità, meno alcuni fogliami al piede che comprendono un'aquila ad ali spiegate, ed una colonna da cui pendono due chiavi, a ricordanza evidente di Papa Martino V, quel desso che consacrò l'altare principale del nostro duomo. Certamente i rettori di questo, i quali *a spese della Sagrestia* (come narra l'epigrafe), fecero fare la *Tabella della Pace*, avranno voluto anche introdurvi lo stemma del Pontefice allora sedente, a cui li stringeva una gratissima e vicina ricordanza.

Oltre a questi due lavori che soli ora rimangono ad attestare la perizia del Zutti nell'arte, noi non sappiamo di esso se non quel poco di più che ci somministrano i libri della fabbrica del nostro duomo. Da essi rileviamo primamente che nel 10 maggio 1430 gli si davano a fabbricare due Angeli i quali dovevano portare e poggiare tre corone di rame sul capo d'una figura di San Pietro Martire, fabbricata a ricerca degli abitanti di Porta Ticinese: pella quale opera, ed altre

---

(1) Archivio del Duomo di Milano — *Libro di spese.* — 1430: die XII februarii. M. Paulino de Montorfano pictori qui debet deaurare caput et barbam figure m*armoris* scti Btolomei facte ad req*ui*sitionem nobilium et vicinior. porte nove sup. ratione op*e*ris sui etc. *Lib. I.* S. XII.

die VIII maij: M. Paulino de Montorfano pictori pro solutione cen*tinariorum* 2 auri fini per eum.... pro aurando barbam et caput figuram s. Bmei fabricatam ad r*equisitionem* illorum de pta Nova Mli (*Mediolani*). Lib. VI. S. VIII.

(2) « *Stesso libro* » 1430: die x julij: Paulino de Montorfano pictori pro ejus solutione dorature capitis barbe et persone figure scti Bmei m*armoris* fabricate ad petitionem nobil*ium* et vicinior P*orte* Nove et etiam fatiendi cultellum et ponendi in mano dicte figure. — L. 4.

(3) « *Stesso libro* » 1430: die XXI martii: M. Paulino de Montorfano pictori pro soluctione cent*inariorum* 2 auri fini in folietis emptis pro aurando barbam, zuponum et fatiendo alia ornamenta circa figuram scti Nazarii factam ad requisitionem nobilium et vicinior. P*orte* R*omane*. *Lib.* VI. S. VIII. imp.

(4) *Stesso libro* — Paulin. de Montorfano pro ejus solut. unius majestatis per eum pincte ad petitionem Nobilium et vicinior. porte Cumane sup. qua pinxit figuram S. Georgii et Castrini de Carimate cum campo aurato pro hominibus S*upradic*ti castri de carimate etc. L. II.

(5) *Stesso libro* — 1430: die XXX octobris. — Abraam de Montorfano pictor. Pro ejus solutione pingendi capizinum unum canevazii azurii de brachiis XV in compassis XXX ad modum banchalium.... pro uso fabrice, *Lib.* III.

(1) Così esprimevasi una iscrizione ch'esponevasi ogni anno in certi giorni nella demolita chiesa di S. Michele al Gallo e che accennava all'arte dell'orafo esercitata da Eligio prima di dedicarsi agli altari.

ancora, gli venivano date in quell'epoca, lire venti imperiali, ed altre venti poi nel dicianove di giugno dell'anno stesso (1). Indi ancora in quell'anno faceva due corone di rame indorate pei cerei da portare in duomo nel 14 giugno per la festa di Santa Giulitta, e farvi oblazione a nome del Duca (2). Abbiamo già detto degli speroni di oricalco messi ad oro, che egli faceva per una statua di San Nazaro indorata da messer Paolino da Montorfano (3), e diremo ancora di tredici corone d'ottone dorato, con sei branchie per ciascheduna, del prezzo di lire tre, soldi dodici per ciascheduna di esse, quali egli nel dì sedici agosto 1434 consegnava alla veneranda fabbrica del duomo di Milano, oltre a tre altre simili da branche dodici ciascuna, che egli vendeva alla stessa fabbrica per una oblazione, destinata a farsi a quei della Porta Vercellina; il che tutto appare dai libri delle spese della fabbrica stessa da noi esaminati (4).

Era dunque mastro Beltramino un artefice di molta riputazione al suo tempo, e ne fanno prova i due lavori che tuttora ne esistono, gli altri allogatigli, l'espressione *fabrili doctus in arte* che leggesi a suo onore in sulla Pace di bronzo da lui cesellata; espressione ben significante in un'epoca che verso gli artefici era assai parca di lodi.

Ma di altro antico ed eccellente maestro d'arte pressochè sconosciuto o mal conosciuto finora, veniamo ora a dire, recando alla memoria di lui quel lume qualunque che abbiamo potuto raccorre da indagini recenti.

Chi visita la Certosa di Pavia, uno dei più splendidi monumenti dell'arte risorta, ammira nella prima sagrestia sopra l'altare un'ancona d'intaglio lavorata in dente d'ippopotamo e divisa in tre ordini. Fra graziosissimi ornamenti di greche e fregii ed arabeschi, fra moltitudine di colonnine, agugliette e piramidi, veggonsi rappresentati a bassorilievo i principali fatti della storia santa, distinti in sessantasei partimenti, ciascuno dei quali è formato da quattro o cinque denti insieme uniti, e con ottanta statuine disposte lungo i due lati dell'ancona in altrettante nicchiette. Questo meraviglioso lavoro in cui sorprende la pazienza dell'artista e la perizia sua nel maneggiare il bulino, viene da tutte le guide d'arte e da quanti ne fecero menzione attribuito ad un *Bernardo degli Ubbriachi* senza mai dire (e probabilmente nol sapevano) chi fosse costui, quando vivesse, quando e per cura di chi abbia condotto un così bel lavoro. Poco tempo fa scorrendo in un libro di conti della Certosa, in cui il priore Don Bartolommeo di Ravenna *dà ragione di spese da lui fatte per mandato del Duca di Milano a tutto il giorno* 15 *marzo* 1409, trovai notato:

> *dat. d.no Baldass.o de Ymbriachis pro*
> *completa solut. maijest. et coffanor.*
> *eburneij libras* 2 *m·a LIV. s. V. den. XI.*

Ecco quindi il costo, ben rilevante, dell'opera in lire (imperiali?) duemilacinquantaquattro, soldi cinque, denari undici, ed ecco del pari scoperto l'errore del nome attribuito all'artista, il quale non era *Bernardo,* ma *Baldassarre degli Embriachi* od *Ubbriachi.*

Nè di questo *Baldassarre* ci mancano notizie, come invece ci mancherebbero di *Bernardo.* Baldassarre appartenne alla *nobilissima ed antica casata fiorentina degli Ubbriachi, tra i più potenti ghibellini d'Oltrarno,* la cui casa con torre fu nel borgo detto *Pidoglioso, che oggi è la via de' Bardi.* Baldassarre fu figliuolo di Simone di Aliotto e fu insigne benefattore del convento di Santa Maria Novella da cui la sua abitazione era poco discosta. Esercitò l'arte della scultura, specialmente in Venezia, ove passò a dimorare, conducendovi il suo figliuolo Benedetto, che si pose a lavorare nei vetri, ma la discendenza ben presto si estinse (1). Negli antichi cataloghi degli artisti veneti troviamo memoria di un *Ser Andrea Ubriachi* abitante a *sen Basejo* verso la metà del secolo XV, ma non di altri di tale casato. L'*Archivio Veneto,* pregevole giornale che si pubblica in Venezia, ha nel Vol. 1, parte II, a pag. 307, menzione di un Giovanni degli Ubriachi *civis venetus,* esaminato degli inquisitori di Stato nel 1409 per causa ignota e poi rifugiato, forse per ragionevole prudenza, a Rimini.

Le ultime linee le abbiamo riservate ad una conghiettura, ch'è di non lieve entità pel soggetto cui appartiene. Essa concerne l'Andrea Salajno (*Sellaij* o *Salaij*), uno dei prediletti allievi del Vinci e suo familiare oltrechè imitatore eccellente del suo stile nel dipingere. Di questo Salaj il casato, la patria non erano noti fin qui. Ora in due atti del copiosissimo Archivio Notarile di Milano ricevuti dal notaro Pasio Isolano qu Gottardo, nell'anno 1524 (2) trovasi menzione di un domino Gio. Giacobo de'Caprotti detto SALAY figlio di Domino Gio Pietro abitante nel quartiere della Porta Vercellina, nella parrocchia di San Martino al Corpo, che in quell'epoca era fuor delle mura di Milano. In quei dintorni aveva pure sog-

---

(1) Archivio del duomo di Milano — *Libro di spese* sovracitato: — 1430: die XIII maij. — Beltramino de Zotis de Rhaude aurifici qui ex conventione cum eo facta debet fabricare duos angellos tenentes tres coronas de aramine sup. caput figuram sci petri mtiris fabricat. ad requisitionem illor. de porta ticinen*se* et alia pout continetur in ipsa conventione: mutuo L. XX.

Die XIX iunij — Solut*is* eidem M.° Beltramino suprascripta ratione L. XX.

(2) *Stesso libro* — 1430: die XIII junij — Beltramino de Zutis de raude fabro qui facit 2 coronas araminis auratas que por*ta*ri debent et poni ad cireos ponen*dos* sup*er* cirostros portandos pro oblatione fienda parte nostri ill.^mi^ pr*in*cipis exc. d. d. ducis mli (*Mediolani*) die crastina quo die celebrat*ur* festam s.^te^ Julicte etc. L*ib.* VIII. S. XVII.

(3) *Stesso libro* — 1430: die VII aprilis: M. Beltramino de Raude aurifici p. ejus solutione paije unius speronor. auricalchi deaurato*rum* et posito*rum* ad figuram s.^ti^ Nazarii factam ad requisitionem illorum de porta Romana: L*ib.* I. S. XII.

(4) *Stesso* libro — 1434. Beltraminus de Raude aurifaber vend. fabrice coronas XIII latoni supra aureatas cum zenus VI pro qualibet p*re*cij LL. 3 ss. XII pro qualibet cor. consignatas etc. die XVI augusti.

Itam *supra*scriptus ven*eran*de fabrice coronas tres latonij supra aureati cum genus XII p. qualibet ear. consignat. .. que corone facte pro oblatione por*te* ver*c*eline fiende.

(1) Ci fornisce queste notizie Gaetano Milanesi nella sua memoria *Dell'Arte del vetro per musaico*: trattatelli dei secoli XIV e XV. Bologna, 1864.

(2) Archivio notariale in Milano. — Istrom. 13 gennaio 1524 del notaro Pasio Isolano. — *Aluijsius Magnagus... dat pignori d.ni jo. Jacobo de Caprotis dicto SALAY filio q. D.ni jo. Petri Forte Verceline Parochie S. Martini ad corpus foris Mli, ibi puti.*

giornato il Vinci negli ultimi tempi della sua dimora a Milano, in quei dintorni era la vigna, o giardino, che il Duca Lodovico Maria Sforza aveva donato a Leonardo, ed entro cui Andrea Salai aveva *edificato et constructa una casa,* che poscia con metà della stessa vigna a lui medesimo veniva legata da Leonardo nel suo testamento (1). Non potrebbe questa famiglia dei Caprotti essere quella medesima dell'Andrea Salajno la cui dimora era precisamente nello stesso confine di Porta Vercellina, nella stessa parrocchia di San Martino al Corpo? Non avrebbe potuto il domino Gio. Giacomo de' Caprotti essere stato il padre di Andrea, il quale pare sia nato poco prima del 1500?

Ecco arrischiata una ipotesi che forse non avrà seguito e morrà da sè. Pure l'avanzarla ci sembrava, per ciò che abbiamo detto, ragionevole, mentre ove manca la storia giova tener conto di qualunque bagliore che possa servire di guida a diradare la tenebria.

Michele Caffi.

---

supp.ti et recipienti non recedendo ppta ab aliis obligationibus seu creditis quas et que habet dictus d. Salaij contra dictum Aluijsium.
Istrum. 10 marzo 1524 dello stesso notaro. — *Aluysius de Magnago fil. q. D. Vinc. depnti habitans in P. Vercelina P. S. Martini ad corpus etc.... omni miliori modo et jure via et forma quibus melius potuit et potest sine tamen prejuditio aliar. obligat. factar. p. dict. Aluysium versus infrascriptum Salaij promisit et vadium dedit et dat obligando p. inde se et omnia sua bona etc.... D.no Jo. Jacobo de Caprotis dicto SALAY.*

(1) Calvi Gerol. — *Leonardo da Vinci.* (Nella parte III delle *Notizie dei Professori di Belle Arti in Milano,* ivi, 1869. Borroni, in-8°, pag. 37, 95, 96, 106, 107, 109, 111).

ARTE CONTEMPORANEA

LAVORI D'ARTE RECENTISSIMI

Da domenica (12 corrente) in qua nell'Accademia delle arti del disegno sono esposti due nuovi lavori, l'uno di pittura, l'altro di scultura, che attirano l'attenzione del pubblico.

La tela è opera d'un artista provetto e già conosciuto: la statuetta è prima fattura di un giovane che segna le prime orme nel vasto campo dell'arte.

Silvestro Lega fiorentino è il pittore che ritrasse in grandezza quasi naturale una mezza figura rappresentante Giuseppe Mazzini.

Il patriota italiano è raffigurato negli ultimi giorni della travagliosa e agitata sua vita, giacente sul letto di morte. La testa somigliantissima e sonnacchiosa, mirabilmente modellata e dipinta, è sorretta da due guanciali, e la mezza persona posando sul lato destro è rivolta allo spettatore. Le spalle e le braccia sono coperte e avviluppate da uno scialle vero vero di lana grigiastra, da cui spuntano le mani l'una all'altra sovrapposta con grande naturalezza, ma forse troppo rosee per un malato che s'avvicina agli estremi. I lini delle fodere e delle lenzuola, come ogni altra cosa più minuta e accessoria, sono imitati con singolare perizia e bravura. Tutto il quadro ha una intonazione fredda che armonizza con la profonda melanconia del soggetto. Ma per avventura la scrupolosa fedeltà storica che l'autore ha voluto serbare in ogni accessorio, nuoce alquanto all'effetto dell'insieme, e lascierebbe desiderare che la parete verdognola della stanza la quale serve di fondo al dipinto, fosse di poco ammorzata e acquetata per dare risalto maggiore alla figura, che ripetiamo essere disegnata e colorita da una mano esercitata nello studio infaticabile della verità fino all'ultimo confine del possibile.

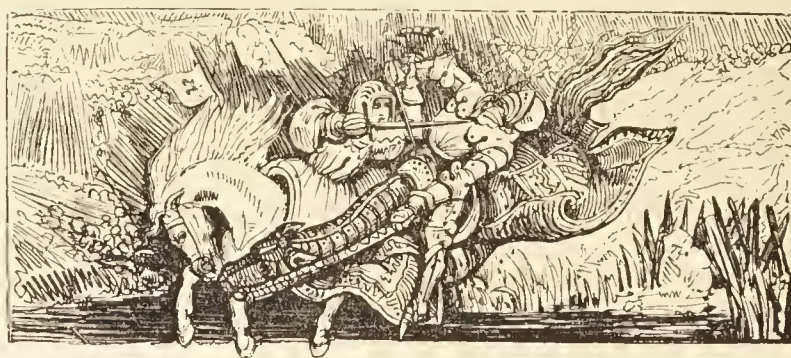
L'argomento ti accora appunto perchè reso con evidenza insuperabile; e il compratore del quadro converrà che s'avvezzi a tenersi sempre dinnanzi agli occhi un vero moribondo.

Severino Castorani giovine scultore, pensionato dalla sua città natale di Teramo, compì gli studi suoi in questa Accademia, e come primo saggio del suo valore espone una giovinetta, vestita alla foggia della campagna napoletana, che deposto l'orcino col quale recavasi al fonte, siede sovra un sasso, e dei fiorellini raccolti in grembo compone un mazzolino per il dolce amico, forse ideale, del suo pensiero. Tutta la personcina delicata è composta all'atto di mimosa pudica e dalla vereconda retrosìa del soggetto rappresentato traspare puranco la modesta timidità di questa prima fattura di un giovane che ancora non osa valersi di tutto il suo ingegno, quantunque lo senta gagliardo agitarglisi in petto.

La buona fortuna arrise all'artista novello, facendo che l'egregio signor generale Lyman di Boston acquistasse la graziosa statuetta, e gli prestasse così incoraggiamento e mezzo di tentare con maggior ardimento un secondo saggio dell'arte che predilesse, e la quale gli muove incontro festosa per rimeritarlo, col nobile amplesso di una immanchevole riputazione, degli assidui studi e delle vigilate fatiche.

— Gli artisti, che da semplici intagliatori, gittano la sgorbia ed impugnano lo scalpello e il mazzuolo per trattare nobilmente il marmo, c'inspirano buon augurio; che a' tempi nostri così incominciarono la loro splendida carriera Giovanni Duprè e Giulio Monteverde. Della medesima schiera dei maestri d'intaglio esce ora un giovine pensionato dall'Accademia di belle arti di Lucca, mandato a Firenze a rifar l'occhio e la mano sul tanto bello che qui a dovizia è raccolto. È questi Urbano Lucchesi, artista tanto valoroso quanto modesto, che nella solitudine del suo studiolo medita e opera instancabilmente. Se la sventura affina gl'ingegni, ci pare che il giovine scultore non rimarrà fra i mediocri, perchè egli ebbe fino ad ora maggior sorriso dall'arte che dalla fortuna. De' suoi lavori non mena pompa, nè vanto, ma se qualche amico giunge a varcare le soglie dell'umile stanza, le cui mura sono testimoni delle sue fatiche, egli è lieto di mostrare qualche fattura sua non indegna d'encomio. Egli ha plasmato e formato in gesso un busto di Alessandro Manzoni in grandezza naturale, il quale oltre ad essere condotto con intelligenza di pratico artista, è pure riuscito di una perfetta somiglianza, e tutto spirante un'aura di quella vita serena che rallegrò fino agli ultimi anni il cantore degli Inni Sacri e del *Cinque maggio.* Ora sta modellando una graziosa statuetta di *Amore tradito,* che spezzato l'arco come inutile arnese, sta nell'atto di gettarne lungi da sè l'ultima parte con una certa dubitazione che lascia trasparire il rammarico delle speranze deluse. Alla forma castigata è aggiunto un sentimento non facile ad infondersi nella morta creta, nè anche agli artefici più sperimentati. Da ultimo ha impreso ad effigiare le maschie sembianze dell'astronomo Donati, testè rapito alla scienza, e questo busto assai nobilmente trattato può dirsi vivo e parlante. Se dagli accennati lavori trarrà il Lucchesi un qualche compenso, piglierà lena e coraggio per seguitare l'ardua via che è pur lunga e seminata di triboli; ma certo è che per intanto egli si va acquistando largo tributo di lode da quanti ammirano la sua valentìa, e questo tributo ben meritato gli sia sprone per salire a meta sicura con volontà pertinace.

Firenze, ottobre 1873.

Antonio Pavan.

SCULTURA

BASSORILIEVO PER IL MONUMENTO

ALL'ILLUSTRE PROF. CAV. *EMERICO AMARI* DI PALERMO (*)

dello scultore Palermitano DEMETRIO COSTANTINO

La foggia di vestire dei nostri tempi è sterile per l'arte. E l'artista, il quale deve rappresentare plasticamente un personaggio, non può ottenere alcun partito artistico dalle forme grette, direi quasi geometriche, rigide, che non si prestano a ben comporre una statua, un gruppo, un bassorilievo in cui l'accidentalità del panneggio, la ricchezza del vestiario diano risalto ed effetto all' opera artistica. Cosicchè lo scultore quasi sempre deve per conseguire un maggior effetto, ornare la statua di mantello, o altro accessorio molto adatto a plasmare un insieme più vago, più grandioso all'opera di scultura, maggiormente quando esso appartiene alla decorazione di un monumento.

Il signor Demetrio Costantino, valente scultore palermitano, incaricato di tradurre in bassorilievo uno dei più importanti episodi della vita dell'illustre defunto, il prof. cav. Emerico Amari, ha superato con distinta intelligenza e molto merito le difficoltà del soggetto.

(1) Il monumento, per deliberazione della Giunta municipale di Palermo, sorge a spese del Comune, nel Panteon a San Domenico, sul progetto del prof. Saverio Cavallari.

Rappresenta il bassorilievo una delle aule della nostra Università, ove l'illustre professore soleva, a numeroso e scelto uditorio, dalla cattedra con franca, nobile ed eloquente parola proclamare i dettami del dritto criminale, e bandire il grido della scienza contro la pena di morte, e per la riforma delle pene che il sospettoso e barbaro governo borbonico infliggeva ai delitti politici.

L'artista ha improntato di molta verità quella scena; con tale effetto che mai il maggiore si possa conseguire. Ha saputo ben disporre prospetticamente i gruppi delle figure e i piani, scansando la monotonia propria al soggetto da lui trattato. Sicchè c'è vita nelle figure, somiglianza perfetta nel ritratto dell'Amari; e, senza esagerazione, possiamo dire essere questo un lavoro assai pregevole del giovane scultore palermitano, noto per altre opere di non minor valore artistico.

Il Costantino ha tradotto in marmo la colossale statua dell'illustre patriota, il principe di Castelnuovo, la quale posta di riscontro a quella del Ruggiero Settimo, è destinata ad ornamento della piazza all'ingresso dell'amena passeggiata della città di Palermo: la strada della Libertà.

GAETANO RIOLO.

CERAMICA

RECENTI INVESTIGAZIONI FATTE IN PIEMONTE, E NUOVA ASSOCIAZIONE PER IL SUO SVILUPPO.

Lo sviluppo che questa industria, strettamente collegata coll'arte, va riprendendo in Italia, è degno di attenta considerazione perchè può tornare ad elemento di ricchezza nazionale, tanto più se assecondata dal prestigio del disegno per la scelta della forma, e per l'eleganza decorativa. Allorchè si promoveva or fanno due anni con fortunata insistenza la fondazione della scuola di ceramica artistica presso la R. Accademia Albertina, affidata al cav. Devers, della quale in una delle ultime dispense ebbimo a segnalare già notevoli risultati, fra le difficoltà che si accampavano presso il R. Governo per osteggiare l'utile proposito dal benemerito presidente di quell'istituto tanto caldeggiato, si accusava la penuria della materia prima, soprattutto la deficienza del caolino nelle terre del Piemonte. Non è a dire pertanto con quanta soddisfazione ci riesciva testè in una gita fatta a Ceva in peregrinazione autunnale il riconoscere invece la tesi opposta a quel malevolo asserto. Infatti le assidue e previdenti indagini degli ottimi industriali fratelli Secco, i quali costanti da un decennio non tralasciarono a fatiche e a spese per esplorare quei monti, dove da certi indizi avevano arguito la presenza materiale rispondente alle geologiche loro ricerche, riescirono a constatare l'esistenza del desiderato caolino in grande abbondanza da potersi dire con certezza una vera miniera.

Esaminati nel loro deposito alcuni saggi, possiamo asseverare che porcellana di maggior solidità, lucentezza e trasparenza non si può certamente ottenere; ed affinchè tale notizia sia corredata dal lume della scienza, mostrataci una descrizione, o a meglio dire una perizia governativa fatta con tutta coscienza, non abbiamo esitato a pregare i sullodati fratelli Secco di permetterci di pubblicarla, e siamo lieti di presentarla testualmente ai nostri lettori, ond'essi ravvisino nell'esame degli esperti e nell'analisi opportunamente dettata con appositi confronti non solo l'esistenza, ma la superiorità della merce, paragonata colle regioni estere.

RELAZIONE *della Commissione governativa sulla visita fatta alle cave di caolino possedute dalla ditta Fratelli Secco di Ceva, dettata dai signori cav. prof.* P. A. Borsarelli *ed ingegnere cav.* G. Berrutti.

La Commissione ministeriale incaricata dell'esame delle materie, di cui la ditta fratelli Secco di Ceva intende servirsi per la fabbricazione di porcellana, nella sua seduta del 14 dicembre 1863 prendeva la decisione di nominare nel suo seno una sotto-commissione coll'incarico di recarsi sul luogo ad esaminare le cave o giacimenti delle materie suddette e riferirne alla Commissione medesima.

A comporre tale sotto-commissione venivano scelti i signori cav. prof. P. A. Borsarelli ed ingegnere Giordano Felice ispettore del corpo reale delle miniere. Quest'ultimo però non potendo per altre occupazioni prender parte ai lavori della sotto-commissione, col consentimento della Commissione delegava a far le sue veci l'ingegnere delle miniere G. Berrutti. La sotto-commissione, così composta del cav. professor P. A. Borsarelli e dell'ingegnere G. Berrutti recavasi a Ceva il giorno 18 dicembre 1863 e nei quattro giorni successivi compieva l'esame di cui era stata incaricata e da cui risultarono i fatti che qui sotto si riferiscono.

Varie sono le località da cui la ditta fratelli Secco di Ceva intende ricavare le materie caoliniche necessarie alla fabbricazione della porcellana.

Un giacimento da cui i signori fratelli Secco estrassero il caolino per gli esperimenti che da lungo tempo stanno facendo, è nel basso di una valle sul fianco destro della strada a tre chilometri e mezzo a ponente di Ceva. La roccia da cui proviene il caolino è una roccia feldispatica compatta di un color bianco leggermente verdognolo coperto alla superficie da polvere bianca finissima.

Essa presenta all'occhio un'apparenza di durezza, che in realtà non possiede, poichè sotto la semplice pressione del pollice si rompe in minuti frantumi e si riduce in polvere finissima. Polverizzandosi perde la sua tinta verdognola, dovuta ad un certo grado di diafanità che la roccia possiede, e diventa bianca al pari della polvere che si trova naturalmente disgregata alla superficie. Forma un banco visibile sopra un'altezza di m. 1,50 al dissopra del piano della via, che però si estende assai più in profondità come scorgesi da un salto che il rio fa al dissotto della strada, dove esso mette a scoperto più di tre metri della roccia medesima. La roccia si riconosce eziandio in diverse altre parti della valle e pare che seguiti l'andamento d'un potente strato calcare che la sovraincombe.

Questo giacimento può dar luogo da sè solo ad una abbondante e durevole escavazione, quandochè la roccia si conservi della stessa purezza in profondità e la decomposizione caolinica non sia solamente superficiale. È argomento favorevole alla omogeneità della roccia il prolungarsi dell'affioramento e la costanza dei caratteri che nel medesimo si osservano. Quanto allo stato di più o meno avanzata decomposizione caolinica all'interno nulla si può asserire con certezza non esistendovi alcuno scavo in profondità. Questo però si sa, che nella maggior parte delle cave caoliniche la decomposizione si trova tanto inoltrata nella roccia, che riesce molto difficile ammettere che essa si debba attribuire alla sola azione degli agenti atmosferici.

La strada da Ceva a questa valle presenta alcuni tratti alquanto ripidi, ma ciò nullameno praticabile al carro a buoi, onde il trasporto del caolino a Ceva non costerebbe più di centesimi 30 il quintale; un altro giacimento si scorge ad otto chilometri circa al S. E. di Ceva; se ne trova una cava aperta su dieci metri di larghezza e tre di altezza, da cui si estrae il caolino per uso delle costruzioni rustiche. Quei contadini conoscono per esperienza che mescolandone una certa quantità con calce idrata se ne ottiene un cemento che fa buona e rapida presa anche in siti umidi, epperciò se ne servono comunemente nella costruzione e riparazione delle loro case.

A cento metri circa dalla prima cava se ne trova un'altra in condizioni analoghe, e dall'ispezione del tratto intermedio si potè arguire che per tutto lo spazio compreso fra l'una e l'altra cava il caolino esiste immediatamente al dissotto del suolo vegetale, onde non di rado avviene vederlo portato alla superficie dai lavori stessi dell'agricoltura.

In queste condizioni ne riesce molto facile la escavazione. Ma il giacimento non si limita all'accennata distanza, ripiegandosi verso la valle esso prende una grande estensione sulle basse falde della collina, dove ne esistono parecchie altre cave aperte occasionalmente in mezzo ai campi per l'uso sovra descritto; risale poi di nuovo il fianco della collina e presso ad una chiesuola ne valica il colmo per prolungarsi ancora nell'opposta vallata; malgrado l'abbondanza della neve si riescì a constatarne l'esistenza essendo esso visibile nelle sponde del rivo.

Alcuni contadini accortisi dell'oggetto delle nostre indagini si offersero spontanei di farci vedere il caolino che tutti conoscono sotto il nome di *sabbione bianco*, in altri siti, ai quali non si potè andare per mancanza di tempo e perchè l'estensione esaminata ci parve più che sufficiente allo scopo della nostra visita.

La strada da questa valle a Ceva è alquanto più scabra della prima, ma essa è ciò nonostante percorsa tutto dì dai carri a buoi con considerevoli carichi di legna provenienti dai circostanti castagneti. Cosicchè il trasporto del caolino a Ceva sarebbe pur possibile con questo mezzo e senza grave spesa. Di minor importanza, sia per purezza come per riguardo all'entità ci parve la terza; si esaminò eziandio in questa località uno strato di argilla nera tenacissima che i signori fratelli Secco dietro esperimenti fatti credono atta alla fabbricazione d'un buon *Grès*. Trovasi questo strato di argilla nella valle del Tanaro presso pochi passi da Noceto. Esso vedesi sulle sponde d'un rivo che ha il suo letto scoperto profondamente nei terreni alluviali della valle.

Lo strato d'argilla ha una potenza di 0,40 circa e pare che occupi il fondo d'un bacino, che fu colmato poi da trasporti alluviali. Se, come è credibile, questo strato d'argilla si mantiene abbastanza patente e non si fa troppo profondo per una comoda escavazione, la fabbricazione del *grès* potrebbe con molta utilità unirsi a quella della porcellana.

Dalle cose esposte risulta che esistono nelle vicinanze di Ceva dei vasti giacimenti di materie caoliniche che acquisterebbero un'importanza non dubbia essendo esse atte alla fabbricazione di una buona porcellana.

Varii dei caolini di cui è ragione furono esaminati alla scuola d'applicazione di questa città dal professore comm. Sobrero. Da questa analisi facilmente si rileva che la loro composizione offre grande analogia con quella dei caolini di altri paesi, usati con successo nella fabbricazione di porcellane, ed in ispecie con due, l'una di Saint Irieix, l'altra di Abondant (Francia), adoperati nella manifattura imperiale di porcellana di Sèvres presso Parigi.

SPECCHIO dimostrativo della composizione di alcuni caolini delle vicinanze di Ceva in raffronto a quelle di alcuni caolini di altri paesi.

LOCALITA'		Selce	Allumina	Acqua	Calce	Magnesia	Potassa	Ossido ferro e Manganese	Residui
NORMALI	CEVA N. 1	61.8	27.4	1.10	3.6	1.0	2.5	2.1	» »
	Id. » 2	61.9	27.1	1.0	3.8	1.1	2.4	2.0	» »
	Id. » 3	56.9	27.9	5.4	2.1	1.3	3.1	2.5	» »
CEVA N. 4 (1)		51.4	40.2	3.2	3 7	0.7	0.4	0 5	» »
SAINT-IRIEIX (2)		46.8	37.0	13.0	0.0	tracce	2.5	» »	» »
CORNOUALLE (3)		46.63	21.2	8.7	6.0	» »	» »	» »	19.6
TONG-HONG (4)		50.5	33.7	11.2	» »	0.8	1.9	1.8	» »
SENEGBERG (5)		43.6	37.7	12.6	» »	» »	» »	1.5	» »
ABONDANT (6)		50 6	35.2	14.0	» »	1.0	» »	» »	» »

(1) Composizione per porcellana dei fratelli Secco.
(2) Francia, lavato per decant., usato per porcellana a Sèvres.
(3) Calce, magnesia e potassa sono indicate complessivamente.
(4) China.
(5) Sassonia.
(6) Francia, usata per casette a Sèvres.

I caolini di Ceva misti convenientemente assieme possono esser base a composizione di buone porcellane ed altresì servire a composizione per la loro copertura.

I signori fratelli Secco all'oggetto d'assicurarsi della bontà delle materie in discorso per la fabbricazione di porcellane, hanno di già ed in diversi luoghi fattone fare delle prove, di cui ne inviarono alcuni saggi a questo Ministero d'industria, agricoltura e commercio, ed altri ne resero ostensibili alla vostra sotto-commissione in occasione della sua visita a Ceva.

Le prove di oggetti in porcellana fabbricate con alcuni caolini raccolti sui dintorni di Ceva dai signori fratelli Secco, ed esaminate dalla vostra sotto-commissione fanno con molto fondamento conoscere, che sono materie caoliniche capaci di dare buone porcellane. I signori Secco nella speranza d'essere favoriti dal Regio Governo nella loro domanda, hanno già fatto acquisto di varii giacimenti che servono molto bene a questo genere di fabbricazione. L'importanza della scoperta dei signori fratelli Secco sia per la bontà delle materie, sia per la sua abbondanza, è tale che la vostra sotto-commissione è di parere che la si debba raccomandare all'attenzione del Regio Governo. La nostra penisola è in generale sin qui tributaria all'estero delle materie caoliniche che occorrono alla fabbricazione delle sue porcellane, ed in alcuni luoghi eziandio di argilla per la fabbricazione di stoviglie più modeste.

Se non fallano i dati raccolti dalla vostra sotto-commissione sui giacimenti caolinici posseduti dai signori fratelli

Secco nelle vicinanze di Ceva, sulla loro continuata potenza e sulla loro estensione, si può ben ritenere, che non solo potranno essere sorgente d'abbondante materia da lavoro per la nostra penisola, ma che molto probabilmente porgeranno altresì materia da smerciarsi profittevolmente ad altre nazioni, considerando la vantaggiosa posizione in cui si troverà la città di Ceva fra brevissimo tempo, dal compimento della ferrovia che da Savona deve rimontare a Torino.

Lo stabilimento d'una fabbrica di tal genere a Ceva si raccomanda altresì al Regio Governo per altre ragioni economiche, le quali essenzialmente sono:

1° La bontà e l'abbondanza della materia;

2° Il vantaggio d'averla a poca distanza dal luogo della fabbrica, la facilità e l'economia del trasporto alla medesima;

3° La facilità dell'estrazione della materia prima, la quale in alcuni luoghi è a ben poca profondità dal livello del suolo;

4° Il buon mercato del combustibile, il quale, da quanto fu dichiarato alla vostra sotto-commissione, può essere procacciato al prezzo di 10 a 12 centesimi il miriagramma;

5° L'economia della mano d'opera la quale si può calcolare in media di lire 1,25 per ogni individuo;

6° La facilità di ricevere per mezzo della ferrovia le materie difettanti e di mandar via le fabbricate;

7° Finalmente mentre sarebbe di grande vantaggio al paese in generale, perchè farebbe cessare una considerevole esportazione di numerario, darebbe occasione di migliorare notevolmente la condizione della città di Ceva e quella dei suoi abitanti.

Constatata questa nuova fonte di ricchezza cui non v'ha dubbio che si tardi prontamente a ricorrere, facendone tesoro, come è ovvio lo sperare, ci torna gradito lo annunziare, che si è nello scorso mese costituita in Torino una nuova Società anonima denominata *Fabbrica italiana di porcellane e maioliche* con sede alla Barriera di Nizza, colla base di un milione di capitale, sotto gli auspici dell'onorevole casa bancaria fratelli Siccardi, che ha già raccolta la prima metà della detta cospicua somma nell'atto stesso della prima costituzione sociale, ed ha aperto con successo la sottoscrizione all'altra metà, mercè azioni di lire 250 caduna. Facciamo caldi voti perchè tale iniziativa proceda con quell'incremento che merita l'utilissima impresa, con l'assistenza affidata ai fratelli Galli, esperti ceramisti già conosciuti, i quali non mancheranno di farla fiorire. Così la nuova scuola accademica troverà immediata ed utilissima applicazione, perchè essa potrà fornire modelli di eletto gusto artistico ad esemplari da moltiplicarsi nelle dette officine industriali; i giovani che coltiveranno siffatto studio troveranno alimento pronto all'ingegno collo scopo di farsi conoscere e porre in pratica immediata i loro resultati, ed il patrimonio nazionale avrà campo ad avvantaggiarsene vieppiù collo emanciparsi dalla troppo frequente importazione estera, creando di bel nuovo quelle industrie artistiche che furono un dì privilegio dell'Italia, e che dovrebbero tornando tali fra breve volger d'anni, eccitare la ricerca e l'ammirazione del mondo incivilito.

C. F. Biscarra.

ESTETICA

DEL REALISMO NELL'ARTE

Era ancora adolescente — poteva avere un tredici o quindici anni al più; frequentava non mi ricordo quale classe del ginnasio, e sudava da mane a sera a tradurre dall'italiano al latino e dal latino al volgare, componendo prose e versi in ambe le lingue. Non era dei migliori della scuola; tutt'altro. Il maestro, vecchio prete la cui intelligenza non andava molto innanzi, diceva ch'io aveva un certo ingegniaccio naturale, ma che era un ostinato e caparbio fanullone, e non sarei perciò mai giunto a scrivere due righe con un poco di garbo. Quando egli dava a noi fanciulli per cómpito di scuola la descrizione della battaglia di Filippi, o l'orazione di Cesare ai suoi soldati prima della conquista delle Gallie, non so nè il come nè il perchè, io non riusciva mai a far cosa che a lui piacesse, sia che scrivessi in latino, sia che scrivessi in volgare; il mio dettato era, a parer suo, languido e triviale, e lungi dall'imitare a perfezione il far del Cesari o del Cavalca, io scriveva press'a poco come parlava, senza quel sapor classico, quelle frasi e quei modi di dire che altri sapeva introdurre, come pietruzze in un mosaico, nel proprio lavoro. V'era di più. Alle volte, vedi nera colpa! nelle orazioni io dimenticava l'esordio e la perorazione, o facevo l'uno più lungo dell'altro; nei racconti dimenticava l'episodio, o poneva più personaggi e troppo volgari. Lavorava con amore, con istudio e talora anche con ponderazione, eppure era sempre l'ultimo della classe; tutti i rimproveri toccavano a me; era accusato di scrivere come una donna, ed i parenti disperavano di me come d'un zuccone incapace di apprendere. Un giorno le cose mutarono. Il buon maestro (che Dio l'abbia in gloria) se n'andò all'altro mondo. Fu chiamato a sostituirlo un uomo ancor giovane d'età, che aveva fatto i suoi studii a Pisa ed a Firenze e s'era dedicato da poco alla faticosa impresa dell'insegnamento. Appena giunto lui, addio orazioni, addio descrizioni di battaglie. Al primo giovedì, egli ci condusse in campagna, sur un monte vicino, presso un antico castello ormai diroccato dov'erano impresse nel marmo memorie di secoli andati. Di lassù, egli ci additò colla mano i sottoposti villaggi, e le vie diverse che vi conducevano; ci narrò chi aveva abitato il castello, e le tumultuose vicende, onde era stato teatro pochi anni innanzi; ci mostrò i dipinti ed i freschi che le ricordavano, traendo mille acute riflessioni dal confronto dell'antico col nuovo, eccitando la nostra ingenua curiosità, esaltando il nostro animo giovanile, destandoci in cuore mille ineffabili e melanconici sensi. Della natura circostante egli notò i punti più pittoreschi e migliori, ci mostrò quel che la mano dell'uomo avea mutato lassù, e quanto l'opera sua fosse inferiore a quella impareggiabile del creatore; ci condusse in una parola a mille dolci e commoventi pensieri, svolgendo la nostra intelligenza, e lasciandola vagare di qua e di là, infrenata soltanto dalle riflessioni ch'egli veniva facendo. All'indomani ci fu assegnato per dovere di scuola lo scrivere in lingua italiana le impressioni che la gita del giorno innanzi aveva fatto in ciascuno di noi. Ci guardammo maravigliati l'un l'altro; non eravamo punto avvezzi a tal sorta di componimenti; i più si scoraggiarono, e previdero non sarebbero stati da tanto. Si volea dirlo al signor maestro, ma la timidezza ci vinse, e all'indomani ognuno di noi avea fatto bene o male il proprio cómpito, e lo consegnava quasi tremante

nelle mani del maestro. Egli li lesse quasi tutti, e nei più trovò a ridire e di molto. Lamentò l'assenza completa d'ogni spontaneità e semplicità di discorso, d'ogni scorrevolezza di stile e limpidezza d'idea; quello disse contorto e stentato, questa oscurata, compressa e quasi soffocata dalle cure eccessive della forma. I migliori di un mese addietro videro criticati più d'ogni altro i proprii lavori, ed io che bene o male aveva buttato giù alla carlona ciò che quella romantica gita m'avea destato nel cuore cascai dalle nuvole udendomi rivolta qualche parola di lode, perchè, diceva il maestro, il mio dettato era semplice e chiaro, e l'idea traspariva netta e spigliata, nonostante che la lingua impura ed impropria, lo stile trascurato e sconnesso facessero prova manifesta della mia usata negligenza. Da quel giorno mutò la mia ventura; ebbi posto fra i primi della scuola e studiai con amore ed entusiasmo. Il maestro mi suggeriva di scrivere quello ch'io sentiva, e come lo sentiva; non voleva che ogni lavoro, giusta i precetti della buon'anima di Don Antonio, il nostro antico docente, fosse infiorato di un dato numero di frasi e di figure rettoriche, non mi considerava eretico in lingua, se in luogo di *conciossiacchè* io scriveva *imperocchè* od anche semplicemente *perchè*; no, egli voleva che sovrattutto fosse curata l'idea, che il pensiero uscisse limpido, netto, spigliato senza esser schiavo della forma, che la lingua fosse pura e propria sì, non antiquata e barocca, non quale si scriveva cinquecent'anni fa, ma quale si scrive ora e si parla da chi ha attinto alle pure fonti del bello. Il Cavalca ed il Cesari erano stati, *ipso facto*, banditi; erano loro succeduti il Dino Compagni fra gli antichi, ed il Manzoni fra i moderni, ma non perchè se ne seguissero ciecamente le orme, ma perchè ciascuno di noi, studiandoli, giungesse poi a crearsi uno stile che ne avesse i pregi principali. Di regole rettoriche egli non ci tenne mai discorso; leggeva di quando in quando brani dei migliori autori, e ce ne faceva gustar la bellezza senza parlarci di epifomena, o di sinonimia, notando con particolar compiacenza quei luoghi ove lo scrittore meglio avesse dipinto una scena della natura od uno di quegli avvenimenti che più spesso cadono sotto gli occhi.

« Come è vero, come è bello! ed è bello appunto perchè è vero »; erano le sue parole favorite; « il bello è lo splendore del vero; scrivete e dipingete il vero, e scriverete bene ».

Non pochi fra i miei compagni trassero grande giovamento dalle assennate parole del maestro; ed oggi parecchi fra loro, tuttochè giovani ancora, tengono onorato posto nei cultori della patria letteratura. Quanto a me, sebbene troppo meschino sia, per colpa mia, il frutto che n'ho ricavato, non passa giorno che non rammenti con gratitudine insieme e con ammirazione gli insegnamenti del buon maestro, e mi convinca sempre più della loro verità ed aggiustatezza. Ed ora parlando d'arte e della lotta accanita che si combatte tra la vecchia e la nuova scuola in pittura ed in iscultura, m'è corsa involontariamente al pensiero, e dal pensiero alla penna, la memoria di quelle saggie parole, giacchè, lo si voglia o no, uno stretto ed intimo legame avvince le lettere alle arti e la pugna innovatrice che si combatte in quelle, si combatte pure in queste, colla medesima forma, e spesso anche col medesimo nome.

Da un lato, i realisti nell'arte predicano l'abolizione della più parte delle regole accademiche che inceppano la naturale estrinsecazione del pensiero dell'artista; l'abbandono dei soggetti antichi e mitologici, e la pittura di fatti reali tali quali essi avvengono o sono avvenuti nella storia; infine la rappresentazione della natura vera, la subordinazione della forma all'idea, dell'immaginario al reale.

Dall'altro lato la nuova scuola dei letterati chiede per l'appunto lo stesso; l'esatta rappresentazione del vero, l'abbandono d'ogni regola rettorica; e la prevalenza incontestata ed assoluta dell'idea sulla forma.

Come dallo storico si vuole soltanto un esatto racconto dei fatti, lumeggiato qua e là da considerazioni filosofiche sullo svolgersi e sullo avvicendarsi dei fatti medesimi, bandendo ogni creazione immaginaria dell'autore; come dal romanziere si vuole ch'egli descriva fatti veri o verosimili, uomini che furono o che potrebbero aver vissuto, affetti e passioni quali si agitano in ogni petto; così dal pittore e dallo scultore si vuole la rappresentazione esatta della natura e dell'uomo, quali essi sono, non quali la fantasia disordinata d'un artista può giungere a figurarsi. È un bisogno cresciuto ad un parto colla moderna civiltà. Un popolo vuole specchiarsi nelle sue produzioni artistiche, vedervi riflesso se stesso coi proprii difetti e colle proprie virtù, ammirarvi la natura, quale la scorge ad ogni momento, tanto semplice eppur tanto bella.

Ed è codesto bisogno continuo, incessante e radicato ormai nell'animo dei più che ha determinato la creazione della nuova scuola artistica la quale ha il vero per sua bandiera, e nell'esatta rappresentazione del vero pone la meta d'ogni perfezione. Che facevano, sino a ieri, la maggior parte degli artisti quando avevano a ritrarre qualche scena della natura? Chiusi nel loro studio, avendo dinnanzi agli occhi qualche incorretto disegno, dipingevano le roccie, le piante, gli alberi tingendoli con quelle poche tinte che maggiormente piacevano al pubblico, e che davano un aspetto uniforme e monotono all'insieme del quadro. Talora facevano anche senza degli scorretti disegni; dipingevano a memoria, e, per quanto grande fosse l'ingegno dell'artista, il fantastico, l'ideale predominava sconciamente sul vero; e l'osservatore che dal quadro avesse ritratto un poco lo sguardo, e gittatolo pel vano della finestra sulla circostante campagna, avrebbe scorto di leggeri la differenza enorme che correva tra il gran quadro della natura e la povera tela dell'artista, in cui il vero era sacrificato al convenzionale, il reale all'immaginario. Così in ogni lavoro d'arte si avevano piante, alberi, case, uomini, che parevano usciti tutti da un medesimo stampo, ed eran tutti di forma diversa da quella loro assegnata dal Creatore. Putti arrotondati quali non se ne vedono mai nè nei palagi dei ricchi, nè nel tugurio del povero; alberi tinti di tali color iquali nessun albero ha mai avuto; raggi di sole che avevano il privilegio di non abbagliare la vista, tanto da lasciar scorgere distintamente la più minuta foglia d'un albero nascosto dietro ad essi; attruppamenti di gente che invece di attendere ai suoi affari parea chiamata a far pompa di forme atletiche o gentili; disegni talvolta arditi per concetto, minuti per esecuzione, brillanti per colore, dolci per espressione, tutto insomma fuorchè veri o verosimili: — ecco l'arte di un tempo, l'arte che oggi non si vuol più, come non si vuol più la storia fantastica del Guicciardini o la poesia rettorica del Monti.

Ormai la più parte degli scrittori è giunta a compiere, senza inconvenienti di sorta, una vera rivoluzione contro gli antichi precetti dei pedanti e degli accademici. Ormai il tragedo ha fatto giustizia della famosa legge delle tre unità di tempo, di luogo e d'azione; l'oratore ha posto in non cale con savio disdegno le norme che determinavano la forma e la misura di ogni discorso; il poeta ha bandito l'invocazione o la dedica che pure erano per lo innanzi parti indispensabili d'ogni lavoro in versi; non è più alle regole fisse ed immutabili create dal capriccio di pochi pedanti che lo scrittore informa l'opera propria, ma bensì al naturale buon gusto che lo studio attento ed accurato dei migliori autori svolge in chiunque abbia sortito da natura un mediocre ingegno. E l'arte vuol compiere lo stesso cammino; sorella della letteratura, l'arte non vuol restarle addietro, ma proceder di conserva sulla via innovatrice che sola conduce in buon porto.

Alle leggi accademiche che stabilivano la conformazione d'ogni tela, la distribuzione delle figure ed il numero di esse,

alle leggi che determinavano la forma piramidale, e la *quinta* nei paesaggi, a tutte le leggi insomma che tendevano a dare un aspetto convenzionale ad ogni lavoro d'arte, gli innovatori vogliono ora sostituire un'unica legge, la legge del buon gusto naturale che ciascun artista debbe formarsi collo studio diligente della natura. « Tutto è perfetto (dice un illustre scrittore francese) quando esce dalle mani del Creatore. » Ebbene l'artista innovatore tenta di riprodurre codesta perfezione sulla tela o sul marmo, cerca di animar le sue scene di quella vita medesima onde sono animate dalla natura; ha una méta dinnanzi a sè che è difficile, non impossibile, raggiungere; e così facendo, meglio si appone di colui, che vaga ovunque lo conduca il proprio capriccio.

Ecco in che consiste, che si propone, ed a che mira il *realismo*, questa parola che molti ripetono e sbraitano per ogni verso, senza pur conoscerne il significato. Una parte piccola, la Dio mercè, del pubblico s'è abituata ormai ai lavori di *maniera* e trova bello quel colorito uniforme, costante, impossibile che si scorge in moltissime tele, quegli alberi in forma di cavolfiore di cui forse non ve n'ha pur uno in una intiera contrada, quelle figure dal profilo regolare e perfetto d'una perfezione che in natura non esiste; e tutto ciò trova bello e piacevole precisamente come trova belli quei romanzi francesi, in cui sono descritti fatti ed uomini inverosimili, passioni che niun animo ha provato, desiderii ed affetti che saran forse degli Dei, ma non son certamente dell'uomo. Più che al vero, in una parola, codesta parte di pubblico è abituata alle forme convenzionali secondo cui vennero o vengono foggiandosi tanti lavori di lettere e d'arti; più che al bello essa è abituata al manierato ed al barocco, ammirando coloro che con rara audacia « hanno voluto sostituire (per usare l'energica espressione d'un altro scrittore francese) la propria fantasia, il proprio pensiero all'opera inarrivabile della natura ». Così il gusto si è pervertito, e dinanzi ad una tela dipinta rigorosamente sul vero, con quel fare largo e sicuro che ha illustrato cotanto i Velasquez, i Rubens, i Rembrandt ed i Tintoretto, più di un osservatore arriccia il naso, scontorce la bocca e trova che la tela non è così liscia, piana ed uguale come la tela *manierata* di chi, racchiuso nel proprio studio, senza consultare il gran quadro della natura, ha dipinto ogni cosa con poche tinte, brillanti, seducenti, gentili forse e fors'anche leggiadre, ma sempre false. Dove è un pregio, l'osservatore ignorante o pervertito trova un difetto, dimentico di Tiziano, che quand'era giunto alla fine di ogni suo lavoro, vi faceva sopra ad arte alcuni tocchi larghi e trascurati, perchè la tela apparisse dipinta con maggiore spontaneità di quello nol fosse stata realmente. Ed invero chi ritrae con iscrupolo dal vero, va di gran lunga preferito a colui che il vero al fantastico sommette; l'aspetto del quadro non sarà così uniforme e regolare, ma sarà indubbiamente più sciolto, più spigliato e quindi più bello; e se il colore sarà distribuito a larghi tratti e disuguali senza quella regolarità di pennellate rivolte in una medesima direzione o fatte con la medesima cifra che si rinvengono nei quadri manierati, gli è perchè l'autore affaccendato ad imitare il vero, a dare a ciascuna foglia quella tinta che meglio giunge a riprodurre il suo aspetto naturale, non ha nè tempo nè possa di curare l'esatta distribuzione del colore affinchè si sparga ugualmente su tutta la tela, e questa addivenga liscia e piana. Perchè un albero sia dipinto col suo vero colore, perchè il riflesso d'un raggio di sole imiti più che sia possibile l'effetto reale della luce, l'artista, armato del motto dell'Accademia del Cimento, *prova e riprova*, e se, per ottenere quel tocco particolare che più gli sembra vero, conviene che i colori sieno sparsi più largamente, in maggior copia e con maggior spessore, e l'uno all'altro sovrapposto, egli li sparge a larghe pennellate, sovrappone l'uno all'altro con quell'apparente trascuratezza che il volgo vestito e non vestito di sajo, lamenta come difetto. Il pittore potrebbe agevolmente con poche pennellate render liscia e piana la tela a somiglianza delle tele manierate; ma egli nol fa perchè forse qualche tocco particolare di colore perderebbe di freschezza divenendo più sbiadito, ed il suo dipinto non sarebbe allora una rappresentazione esatta della natura. Chè s'egli il facesse si potrebbe dire di lui ciò che si disse di quel cotale, il quale avvedutosi di parecchi strafalcioni che gli era venuto fatto di buttar giù in una scrittura, non volle correggerli, affinchè l'aspetto estetico, calligrafico del foglio non ne venisse turbato.

È manifesto pertanto quanto errato sia il giudizio che codesta parte di pubblico porta dei quadri dipinti sul vero. Abituata per lunga stagione alle tele manierate, essa non vede che attraverso il prisma d'un gusto pervertito, e giudica ogni nuova opera d'arte coi criterii che le hanno infiltrato nel sangue i pedanti e gli accademici. È lecito sperare che essa muti di opinione e si converta alla nuova scuola; ma sarebbe indiscretezza il pretendere che ciò fosse fatto di punto in bianco. La generazione che viene su ora, e che in letteratura si ispira a quei giusti criterii che sono il fondamento della vera estetica, sarà indubbiamente appassionata ammiratrice della nuova scuola artistica, per motivo di quel legame indissolubile che avvince le lettere alle arti, del quale abbiamo più sopra toccato.

Agli artisti corre però un sacro dovere, quello di procedere a viso aperto pel nuovo cammino, senza accarezzare il gusto traviato del pubblico e senza sacrificare ad esso la propria coscienza e le proprie convinzioni. Non è una vana e passeggera popolarità quella che dà fama e gloria agli artisti; ma sì bene il merito reale ed intrinseco delle opere loro. Più d'un pittore e d'uno scultore che in vita propria seppero guadagnarsi il favore del pubblico, ed un'aureola fugace di gloria, sono ora levati di seggio dal tempo, codesto savio giudice ed imparziale. I nostri giovani artisti si guardino dal cadere nella medesima colpa; vadano diritti verso la meta che si sono proposti, ed il tempo rinverdirà le loro corone, ben lungi dallo sfrondarle.

CARLO GIULIO CLAVARINO.

COSTUMI

LA VITA DEI GRECI E DEI ROMANI

DI

GUHL E KONER

Traduz. di CARLO GIUSSANI. — *Editore* LOESCHER, — TORINO, ROMA, FIRENZE

(*Continuazione, V. Dispensa IX*).

DEGLI ABBIGLIAMENTI DEI ROMANI

Anche le donne, come gli uomini, portavano una doppia *tunica*, cioè dapprima una più interna (*tunica interior*), ch'era una specie di camicia senza maniche, lunga fino alle ginocchia, piuttosto stretta e aderente alla persona; questa, corta com'era, non aveva certamente bisogno d'esser chiusa dentro una cintura. Solamente portavano intorno al petto, immediatamente sotto al medesimo, una petturina (*mammillare, strophium*) di pelle morbida, la quale doveva servire da sostegno al seno, e teneva quindi luogo dei nostri busti, senz'essere però al par di questi nociva alla salute. Sopra la *tunica interior* si portava la *stola*, lunga, a ricche pieghe. Il taglio della stola e il modo d'indossarla dobbiamo rappresentarcelo quale lo abbiamo descritto del semplice dorico chitone delle donne greche (p. 172 segg.). Anche la stola era, come quel chitone, una camicia oblunga, aperta in alto dalle due parti, cosicchè sopra ciascuna spalla si univano i due capi con fermagli (cfr. la statua di Livia nel *Museo Borbon.* Volume III, Tav. 37). Una cintura, che passava sotto il seno, stringeva la stola intorno alla persona, e coll'alzar l'abito in su di questa cintura lo si accorciava di tanto, che appena arrivasse a toccare il suolo. Se la tunica era fornita di maniche, la sovrapposta stola era senza maniche; se invece la sottoveste non aveva maniche si portava sulla medesima una stola manicata. Lungo la parte superiore del braccio le maniche della tunica o della stola erano tagliate, e i lembi del taglio riuniti mediante bottoncini o fermagli, in quella maniera che abbiam visto essersi usato nella greca foggia del vestire femminile. Come esempio di questa comoda foggia, abbiamo qui riprodotto (fig. 469) la famosa statua di marmo di Faustina juniore e rimandiamo il lettore al dipinto riprodotto nella fig. 471, che è singolarmente acconcio ad illustrare tutte queste diverse forme di abiti femminili. Alla stola però apparteneva essenzialmente un falbalà, ossia balzana, tessuta oppure cucita all'orlo inferiore, e detta *instita* (cfr. fig. 471).

Figura 469.

Ma a quella maniera che l'uomo, uscendo in pubblico, indossava come mantello la toga, così anche la donna portava, quando usciva di casa, un mantello a ricche pieghe che si chiamava *palla*. Quest'abito, che sui monumenti vediamo portato dalle Romane in molte e diverse guise, o aveva, come appare dall'esame dei monumenti suddetti, la stessa forma e taglio della toga, e le donne se lo mettevano, se non esattamente nello stesso modo che il costume imponeva per l'uomo, per lo meno in modo simile, e appena un po' variato secondo il gusto e il piacere della portatrice; oppure anche si avvicinava alla forma del greco *himation*, ossia consisteva d'un panno oblungo, ora più grande, ora più piccolo, ed era gettato e panneggiato in modo pittoresco intorno al busto, coi più graziosi e vari avvolgimenti. Una terza forma della *palla* par che fosse, quand'essa era formata di due drapppi che si attaccavano sopra le spalle mediante *fibulae*, e scendevano ondeggianti e liberi uno davanti l'altro di dietro della persona, oppure eran tenuti fermi intorno alla vita mediante una cintura. I monumenti ci mostrano tutte queste forme della *palla*; ma la più frequente è la *palla* a forma di *toga* e dall'artistico e leggiadro panneggiamento; e di questa vediamo matronalmente vestite le donne della famiglia imperiale, ed anche altre statue-ritratti del periodo imperiale. Quella parte dell'abito che viene a cadere a pieghe, sul dorso, si vede spesso tirata su per di dietro, sul capo a guisa di velo, come è nella statua marmorea (fig. 470) della minore Agrippina; altrove la *palla* non copre che la spalla, ed è attorcigliata all'indietro in graziose pieghe e avvolgimenti; in altri casi, come nella già vista figura di Faustina juniore (fig. 469), l'artista ha con infinita grazia drappeggiato intorno alla parte bassa del corpo la palla che cadendo dall'alto della persona nasconde ancora in parte il destro braccio appoggiato alla spalliera della *cathedra*. Vestita in foggia perfettamente simile è la statua del Museo fiorentino che rappresenta Agrippina, la sposa di Germanico, seduta. Negli antichi tempi romani, prima dell'introduzione della *palla*, le donne romane usavano un mantello certamente più corto, meno ricco di pieghe, di forma quadrilatera, che dicevasi *ricinium*, e che più tardi pare non si adoperasse più che per certe solennità religiose. Forse simili alla forma del *ricinium* erano la *rica* e il *suffibulum*, la prima il mantello proprio della *flaminica*, il secondo il velo che copriva il capo delle vestali. A meglio

illustrare il completo abbigliamento delle donne romane, vogliam qui riprodurre nella figura 471 un gentilissimo quadro che, negli scavi del 1761, fu trovato in una stanza ad Ercolano, appoggiato a una parete accanto a parecchi altri. La scena che qui si presenta allo spettatore è generalmente spiegata come un « abbigliamento della sposa »; una spiegazione che noi volentieri ammettiamo. Sopra un seggio in forma di trono siede l'ancor giovane madre che è vestita d'una stola stretta intorno al seno con una petturina, mentre la parte più bassa della persona era coperta d'una palla a numerose pieghe, e il dorso d'un lungo velo, che ondeggiante scende dal capo. Tiene il destro braccio teneramente appoggiato dietro il collo della figlia, che le sta vicina, mentre lo sguardo così di questa come della madre, è rivolto alla virginea figura, che in ornamento di sposa sta ritta in mezzo alla stanza. La stola di questa seconda figlia è ornata, al basso, dell'accennata larga *instita*; le maniche di quest'abito, oppure quelle della sottoposta tunica, sono aperte lungo la parte carnosa del braccio, e i due lembi dell'apertura riuniti insieme con bottoni. Sopra la *stola* è avvolta, a guisa di toga, una leggera *palla*. Una fantesca, vestita di una stola con maniche che arrivano fino ai polsi, e di una *palla*, sta dietro alla sposa, alla cui pettinatura dà un'ultima mano.

(*Continua*).

Figura 470.

Figura 471.

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA (1)

Il Corso pratico di disegno lineare *per artisti ed industriali dello Schreiber ridotto ad uso delle scuole italiane dal Cav.* Carlo Felice Biscarra *segretario della R. Accademia di Torino.* — Edit. E. Loescher.

L'Italia, *l'espressione geografica* di Metternich, *la terra dei morti* di Lamartine, questa culla di genii, questa patria delle arti era finalmente redenta — il braccio degli eletti suoi figli l'aveva tolta dal servaggio straniero e le gloriose giornate di Palestro e di S. Martino, di Calatafimi e del Volturno brillarono solenne smentita alle improvvide definizioni dello statista alemanno e del poeta francese.

Ma se l'Italia era fatta, *bisognava farne gl'Italiani* (1); e con febbrile attività si pose mano a questo immenso lavoro coi giardini d'infanzia pel bimbo, colle scuole tecniche e normali pei giovanetti, e cogl'istituti nautici e militari per gli adulti, e colle scuole reggimentali, con una serie insomma

(1) Nel pubblicare per intero, giusta l'espresso desiderio dell'autore, prof. Edoardo Begey, il seguente articolo, ancorchè parli con ode d'un lavoro di uno dei direttori della *Rivista*, abbiamo certezza che niuno vorrà trovarvi a ridire, dovendosene dar merito al libro stesso di così riconosciuta utilità che già se ne sta preparando una seconda edizione ampliata, mentrechè col metodo da esso insegnato alcune delle scuole che lo adottarono, ottenevano il premio alla or cessata Esposizione di Vienna. L. Rocca.

(1) Massimo D'Azeglio.

di scuole e di docenti atte a far scomparire i 17 milioni di analfabeti, vergogna d'un paese civile. E siccome fra le classi del civile consorzio assai numerosa è la classe degli operai ed artieri, così venne posta ogni cura per provvederla anche essa di scuole festive e giornaliere, vespertine e serali.

Il linguaggio delle arti era noto essere il disegno; si diffuse quindi tale ramo d'insegnamento moltiplicandone le scuole e prescrivendo norme speciali che valessero a dare col tempo una efficace spinta alle nostre industrie nazionali. Ma tutte queste scuole risposero esse allo scopo prefisso? E degli scarsi frutti, quali i motivi? Ben arduo cómpito s'addosserebbe colui che volesse rispondere adequatamente a tale domanda. Crederei per altro di non errare gran fatto asserendo che l'assoluta mancanza di metodo nella maggior parte di queste scuole, la trascuranza a mettere in pratica le prescrizioni contenute nelle circolari saggiamente diramate dal Ministero della Pubblica Istruzione, ne furono la principale cagione. Chè ove si accettassero i consigli portati nella circolare n° 283 del 26 settembre 1870, fra i quali non ultimo l'adozione dell'aureo libro dello Schreiber come libro di testo, offertoci riveduto e corretto dal chiarissimo prof. Carlo Felice Biscarra, noi vedremmo che i copiosi frutti che dalla pratica di tale metodo si ricavano in parecchi pubblici istituti, si raccoglierebbero dovunque.

Ma quali sono le precipue basi di questo sistema? Merita esso di esser proposto come libro modello nelle nostre scuole di disegno? Sì, il libro che ci pone fra le mani l'egregio prof. Biscarra è superiore a qualsiasi elogio che tesser si voglia; esso conduce per via semplice e piana chiunque s'avvia nei difficili sentieri dell'arte, sia nei rami relativi alle industrie, sia in qualunque altro ramo collegato alle discipline speciali del bello; e mentre ci addita le norme per guidare la mano onde famigliarizzarla colle espressioni grafiche, non trascura in pari tempo lo elemento estetico allo scopo di illuminare grado a grado l'intelletto degli allievi rendendoli atti a comprendere le ragioni del proprio lavoro; mentre che cogli antichi sistemi gli allievi erano altrettanti pantografi, altrettante macchine riproduttive che indefessamente copiavano qualunque lavoro si trovavano innanzi, nel falso principio che miglior disegnatore fosse colui che meglio copiava, esso tende a tracciare ogni cosa obbligandoli alla postura ed alla proporzionale dimensione d'ogni specie di linee ed in base alle misure metriche di lunghezza, sicchè ogni allievo dopo i primi esercizi possiede già solide cognizioni di forma, di direzione, di misura, di relazione e di simmetria e la mano già sciolta e sicura è diretta dall'occhio sufficientemente abituato da tali esercizi.

Proseguendo di pari passo c'insegna i principii fondamentali della decorazione; accenna allo scheletro od all'ossatura dell'ornato avvertendoci come i simboli dell'ornamentazione abbiano ad essere ognora semplici, aggradevoli ed intelligibili; ragiona sullo sviluppo di un ornato secondo una direzione determinata, che viene acconciamente espressa da un viticcio spirale dai cui nodi si dipartono altre successive spirali ottenendo per tal modo una immagine piena di movimento, che diventa ognor più animata ove si inseriscano arabeschi in fogliami e fiori, applicabili dalle più semplici sottane femminili ai più svariati fregi che immaginare si possano. Su ciò appunto sono basati i cartocci ascendenti della decorazione del Vaticano di Raffaello, o quelli orizzontali espressi in un fregio pompeiano, così bene ripetuto dal prof. Morelli di Napoli nel palazzo di Tarzia edificato secondo lo stile di Pompeia. Segue quindi l'illustre prof. a trattare in modo facile e piano dei diversi stili e delle diverse epoche del disegno ornamentale, dai classici fregi d'acanto ai sacri fogliami del Teutonico ornamento, dai sacri fiori del loto alle allungate conchiglie del XVIII secolo. L'*ornato*, dice il chiaro autore, *è quel campo dove l'arte ed il mestiere si danno il più intimamente la mano.* Ed a ragione dà con maestria una generale idea della decorazione in modo da soddisfare ai bisogni di un allievo industriale facendo copiare un frammento d'ornato od una parte qualsiasi di un lavoro, spiegando poscia con chiarezza in quale rapporto stia essa parte col tutto; ne determina i punti salienti dello stile, lo commenta dal lato estetico e storico, e discende anche alla parte tecnica considerando la specialità del materiale da adoperarsi nelle diverse produzioni; così nell'allievo progredisce non solo l'istruzione della mano, ma ben anche quella della mente, acquistando esso un tesoro di cognizioni, e sulla storia delle arti, e sui principii della composizione, base principale dell'inventiva.

Vengono per ultimo le esercitazioni del disegno geometrico condotto con saggia parsimonia e profonda intelligenza della materia sia nella parte grafica, sia nella parte descrittiva, e cominciando dai più semplici problemi grafici passa in rassegna tutti gli ornati di geometrica costruzione, quali i meandri, i fregi a fettuccia ed a treccie, le opere gotiche di frastaglio, le rose e le piscine, e svariati altri lavori di simil genere, non dimenticando brevi ed esatte nozioni sulle scale, sugli ingrandimenti e sulle riduzioni delle figure.

Siano quindi rese le dovute lodi all'egregio prof. Biscarra come quello che offrendoci un libro sì ricco di svariate cognizioni nell'arte del disegno ci additava la via per riformare tali studi nel nostro paese, ponendo ogni sua cura nel trovare il modo più facile di educare l'occhio alle discipline del bello ed applicare al servizio delle arti e dei mestieri il gusto delle proporzioni e la grazia delle linee e dei contorni.

Esiste in Genova un nucleo d'elette persone che spinte da immenso amore per la popolare istruzione, all'incremento di questa dirige ogni suo sforzo. Presidente di questo Comitato Ligure per l'educazione del popolo è il chiarissimo avvocato comm. Celesia, uno che tra i primi con altezza di concetti, con dovizia di erudizione e di senno pratico studiò e riferì a qual grado di perfezionamento fosse salita l'istruzione popolare nella Germania, nel Belgio, nella Olanda, nella Francia e in qualche altro paese. Per cura adunque di questo filantropico Comitato, fino dal 1871 veniva aperta una scuola professionale per le artigiane, ordinando che base di tutti gl'insegnamenti fosse quello del disegno, applicato alle diverse industrie locali, e tale insegnamento si affidasse all'egregio prof. Natale Ferralasco, già premiato colle prime onorificenze alle esposizioni didattiche di diversi congressi pedagogici ed a diverse mostre industriali. Questo bravo professore desideroso di ben ordinati metodi, non indugiò ad applicare il

nuovo sistema dello Schreiber, ridotto ad uso delle scuole italiane dal chiaro Biscarra, e tanto ottenne dalle sue allieve, che spedito all'esposizione mondiale di Vienna un albo con 500 dei migliori disegni eseguiti secondo il predetto sistema, accompagnati da una apposita relazione, ebbe la soddisfazione di vederli premiati colla Grande Medaglia del merito aggiudicata dal giurì di classe industriale per gli splendidi risultati ottenuti nel disegno, che dovrebbe essere ognora il fondamento di ogni scuola professionale.

L'effetto dunque dimostrò la bontà del metodo seguito ed il giudizio del giurì di Vienna non poteva essere più lusinghiero per quella scuola e per l'infaticabile prof. Ferralasco, che procurò mai sempre di coltivare il buon gusto negl'industriali, onde il perfezionamento delle nostre arti nascesse dal popolo stesso mercè una serie di ben acconci disegni ricchi di garbo, di grazia, di leggiadria, pieni di stile e di purezza, dalla semplice cuffietta d'un bimbo ai sontuosi ricami in oro ed in argento. Assai di buon gusto erano le applicazioni delle forme rettilinee combinate riccamente e con effetto ai ricami tessuti, ai lavori ad uncino ed a merletto e simili.

Ed i benefici effetti di tali scuole già cominciano a palesarsi; aumenta il buon gusto in tutte le classi della società, di conserva coll'intelligenza di giorno in giorno più illuminata, e cresce l'amore e l'interessamento per le cose d'arte dal che soltanto può attendersi una sana e durevole influenza sulla riforma industriale. — *L'animo umano non è pienamente soddisfatto, se non vede conciliate insieme la grazia alla forza, la bellezza alla bontà, al calcolo, al buon gusto, all'utile il sentimento* (1).

Non è qui il luogo di descrivere la maniera usata nello applicare il metodo dello Schreiber offertoci dal Biscarra agli speciali lavori femminili, nè i processi più efficaci per ottenere con facilità ed esattezza la esecuzione dei più svariati lavori; solo dirò che le allieve non solo sanno copiare e ricavarsi modelli o sagome, ma eziandio comporseli, sia amplificandone le dimensioni, sia creando novelle combinazioni, ciò che accade ben sovente nelle opere di taglio, nei disegni di ricamo, nel lavoro dei fiori ecc.

Aggiungerò a maggior onore di quella scuola di disegno che il marchese comm. Gerolamo Gavotti amico costante della popolare istruzione, avendo fatto eseguire dalle allieve di quella scuola dei ricami a riporto in velluto e seta al cartolino nello stile del XVI secolo, onde rivestirne delle seggiole e dei seggioloni, tale lavoro riuscì della maggior possibile perfezione tanto dal lato tecnico come dal lato artistico.

In faccia di tali fatti così eloquenti, di fronte a tanti vantaggi del nuovo sugli antichi sistemi troverei superfluo il dilungarmi più oltre; chiuderò quindi queste poche parole rivolgendo calda preghiera a chi presiede alla nostra pubblica istruzione onde si degni raccomandare in modo affatto speciale il sistema dello Schreiber tradotto, riveduto e corretto dal prof. Biscarra.

Genova, ottobre 1873.

Prof. Begey Edoardo.

(1) Boccardo, *Prediche di un laico.*

POESIA

MONTAGNA

I.

Castello d'Issogne. — Agosto.

Laggiù nel prato riposan le piante
Faticate dai buffi aspri del vento;
Che silenzio, che pace di convento
Laggiù nel prato dall'erba olezzante!

Laggiù nel prato c'è una coppia amante
Che in bei sogni s'attarda a passo lento,
Anche voi giungerete a compimento,
Laggiù nel prato ne passaron tante!

Laggiù nel prato ove borbottan liete
L'acque dei rivi, l'estate infocato
Non inflisse alle molli erbe la sete.

Che bel tappeto verde e maculato
Di chiazze nere, mobili, inquïete!....
Non ha più raggi il sol laggiù nel prato.

II.

Cogne. — Agosto.

Formicola sul monte il brulichìo,
Piange il sonaglio del reduce armento,
L'ombra è scesa alla valle ed un restìo
Sol ripara alle vette e fugge lento.

Le grigie frane e i prati del pendìo
Spiccano in tono di più basso accento
E freme dentro l'erbe il brividìo
Precorritore del notturno vento.

Forme di donna con le vesti nere
S'avvian solinghe e tacite al sagrato,
Ai canti usati, alle usate preghiere.

Oh riposo dell'alma, o miti affetti!
Dalle nivee montagne è il sol fugato
E fumano le cime alte dei tetti.

III.

La Thuile. — Agosto.

Solvesi in fredda piova alla montagna
La nebbia fitta, grigia ed uniforme,
La nebbia che le cime erte guadagna
E ne contende le bizzarre forme.

Ogni rumor pel cielo umido stagna;
In sè la valle si rinchiude e dorme,
Solo il torrente che ingrossa si lagna
Con voce piena di tristezza enorme.

Pei chiusi vetri contemplo la piova
Le grasse foglie percoter nell'orto
Che le lussurie del desco rinnova...

E penso intanto la mia lunga brama,
Una stanzuccia, un fuoco a mezzo morto
Ed una donna che canta e ricama.

Giuseppe Giacosa.

EDILIZIA TORINESE

ALBUM CON QUARANTA FOTOGRAFIE

TORINO, 1873. — COPIA UNICA.

(Continuazione e fine — vedi Dispensa di agosto 1873).

AIUOLA IN PIAZZA CARLO FELICE

Disegno dell'Architetto Barillier *di Parigi*

1861

Questa è stata la prima prova di un pubblico giardino in mezzo alle piazze: e l'opinione dei cittadini, ostile dapprima a siffatta proposta, fu poi unanime a commendarne la felicissima esecuzione, susseguita da varie altre consimili. La superficie circondata da elegante cancellata, è un ragguardevole quadrilatero (lung. m. 145 e larg. m. 60): e quasi nel centro, da una vasca formata con macigni, erompe un getto d'acqua alpina che si può spingere all'altezza di m. 35. Dall'asse del giardino lo sguardo si protende verso notte sino al palazzo Reale in piazza Castello, e dal lato di mezzogiorno alle Alpi Marittime pel traforo della parte centrale dello Scalo. All'intorno grandiosi palazzi con portici e splendidi caffè, che vi riparano dalle intemperie.

NUOVO SIPARIO DEL TEATRO REGIO

Dipinto del Professore Francesco Gonin

1869

Mancando di pitture murali a ritrarre, s'è trovato di supplirvi con la grande opera a tempera di uno dei più fecondi artisti in ogni genere di pittura del nostro paese, dove gode di giustissima rinomanza. Il soggetto è *Venere col suo corteggio di Grazie e di Amori, che scende dall'Olimpo per assistere alle feste celebrate in suo onore a Pafo nell'isola di Cipro.* Larga m. 15 ed alta m. 12, la tela comprende 170 metri quadrati di pittura classica: e fu ordinata dal Municipio, cui per cessione del Governo appartiene di presente la proprietà e l'esercizio del detto Teatro che è il massimo di Torino e tra i primari d'Italia.

Si aggiunsero ancora per completare la tavola due recenti lavori — 1° Il medaglione al soffitto dell'immenso salone del palazzo Carignano, rappresentante *la distribuzione delle corone di merito*: il fresco domina dall'altezza di 18 metri ed è come le figure degli ordini delle scienze, di mano del Gonin — 2° Il dipinto al portico del palazzo Civico i cui rabeschi sono di G. Lodi di Bologna, le figure ed i ritratti del P. Morgari di Torino: il portico è tutto vestito di marmo: ai due capi le statue di Carlo Alberto e Vittorio Emanuele: e di contro ai pilastri le varie lapidi in marmo e di bronzo a memoria dei caduti pel riscatto d'Italia, e delle successive annessioni delle Provincie al Piemonte.

MONUMENTI DI ONORANZA IN MEZZO ALLE PIAZZE

Primachè Carlo Alberto salisse sul trono di Sardegna la capitale mancava quasi affatto di pubblici monumenti. La formazione della cancellata alla piazza Reale diede motivo di posare sovra i pilastri dell'ingresso le statue equestri di *Castore* e *Polluce,* fuse dal Sangiorgio. In piazza San Carlo s'innalzò il grande simulacro in bronzo di *Emanuele Filiberto*, opera del Marocchetti, scultore piemontese, considerata per voce comune qual capolavoro dell'arte moderna. Davanti al palazzo Civico fu eretto il gruppo pure in bronzo del *Conte Verde*, mirabile per finitezza di lavoro e di fusione. E infine alle pareti della Cappella della Sindone furono apposti dei grandiosi monumenti a *Quattro Agnati di Casa Savoia.* Dato il moto, l'alto esempio di Carlo Alberto fu raccolto dal Comune e da benemeriti concittadini che per successive soscrizioni fornirono largamente chiese e piazze di statue in marmo: quali sono alle compiante *Regine*, a *Carlo Alberto*, a *Vittorio Emanuele*, all'*Esercito Sardo*, dono dei Milanesi, ed agli illustri patrioti *Balbo, Bava, Pepe, Gioberti, Lagrange, Plana, Brofferio, Cassinis,* e vari altri collocati nell'interno di diversi Istituti. Per cui tra questi e quelli di cui nelle tavole in appresso, il numero ne crebbe per modo che in poche città d'Europa e in nessuna d'Italia si videro sorgere in sì breve tempo tanti pubblici monumenti notevoli almeno per questo che formano quasi la storia plastica del movimento nazionale.

AL RE CARLO ALBERTO detto IL MAGNANIMO

Disegno ed opera del barone Marocchetti *oriundo Piemontese*

1861

Di rimpetto alla facciata della parte nuova del palazzo Carignano fu eretto il monumento dedicato dalla nazione alla gloriosa memoria del datore dello Statuto e propugnatore dell'Indipendenza. Consta di una grande base di marmo di Scozia sormontata da un piedistallo di forma rettangolare con quattro bassorilievi, cioè nelle faccie lunghe *il valico del Ticino* ed *il fatto di Goito* e sovra le fronti *l'abdicazione* e *la morte* che sono fatture d'un certo merito. Stanno ritte agli angoli quattro statue di soldati di varie armi mestamente espressivi nei volti, nobilmente atteggiati nelle pose e stupendi nelle parti per ciascuno di loro. Alquanto più alte sono sedute le altre statue il *Codice*, lo *Statuto*, l'*Indipendenza* ed il *Martirio*, nelle quali lo studio dell'antico vi splende in modo mirabile, massime nelle due ultime: l'*Indipendenza* che in atto di levarsi, agita con la mano sinistra i frammenti d'una catena spezzata e con l'altra tiene il brando; ed il *Martirio*, soave figura che porge un serto di spine. Dal culmine sorge la statua equestre del Re, che con la sinistra frena il destriero e con la destra solleva la spada — Statue, bassorilievi e i diversi ornamenti tutti in bronzo: il costo dell'opera presso ad un milione: ma sommati i vari giudizi che corsero sovra il complesso dell'opera, è facile il convincersi, che sebbene le speciali bellezze non manchino, pur comechè sopraffatte dall'insieme del monumento e dal paragone soverchiante dell'*Emanuele Filiberto*, il senso pubblico non gli venne in favore.

AL PRINCIPE FERDINANDO DUCA DI GENOVA

Disegno ed opera di Alfonso Balzico *di Napoli*

Il gruppo colossale rappresenta un episodio della battaglia alla Bicocca (1849) in cui il Duca Ferdinando persiste a combattere mentre gli cade ferito il cavallo; concetto nuovo e ardito che pare ben riuscito nell'esecuzione. La statua equestre è già stata fusa in Firenze dal Papi. I due bassorilievi raffigurano, l'uno il *Mattino di Novara* quando il generale Passalacqua prende gli ordini dal duca, e l'altro l'*Assedio di Peschiera.* Ai quattro angoli pendono gli stemmi della Casa Reale.

Codesto grandioso monumento che fu ordinato da Vittorio Emanuele II e da lui generosamente donato a Torino, città nativa del principe, sta per essere condotto a compimento e collocato sulla piazza Solferino tra l'Arsenale, la Cittadella e la via della Cernaja.

A PIETRO MICCA soldato minatore

Disegno ed opera di Giuseppe Cassano *da Trecate* (Novara)

1864

Il simulacro ricorda un fatto anteriore di alcuni giorni alla battaglia campale vinta dalle truppe di Vittorio Amedeo II e del principe Eugenio contro Francia, costretta a sgombrare da Torino e dall'Italia. Il prode soldato Pietro Micca d'Andorno di Biella che stava con altri in un viadotto sotterraneo dell'antica città, come vide l'imminente pericolo dell'entrata dei nemici, tolta di mano ad un compagno la miccia, pose il fuoco nella polvere d'una mina che trovavasi già apprestata. Questo fatto è divenuto leggendario nei ricordi

del popolo. — La statua in bronzo, ch'è tanto lodata per ogni sua parte dai periti dell'arte, sorge nel centro di una vasta piazza a figura di triangolo con due distinte aiuole, dirimpetto alla fronte del maschio della Cittadella, ed è stata fusa nell'Arsenale di Torino con completo successo. L'artista fu pagato col prodotto di una sottoscrizione iniziata dalla Società promotrice delle Belle Arti in Torino, sulla proposta del suo segretario avv. Luigi Rocca.

AD ALESSANDRO LAMARMORA

Statua in bronzo di Giuseppe Cassano *da Trecate* (Novara)

1866

Il generale Alessandro Lamarmora, istitutore e comandante dei Bersaglieri, si coperse di gloria durante la guerra del 1848 e morì poi affetto dal cholèra in Crimea nel 1855. La statua condotta da Giuseppe Cassano autore del Micca e spedita a Firenze, dove venne fusa dal Papi (25 q[i]), raffigura il generale in atto di condurre all'assalto i suoi cari e prodi soldati. Due bassorilievi rappresentanti *Il passo del ponte di Goito* e *L'attacco del morbo asiatico,* anche in bronzo, di Giuseppe Dini, ornano la base del monumento, che venne inaugurato nell'aiuola della Cernaja verso il fine del 1867.

A DANIELE MANIN

Per mano di Vincenzo Vela *da Ligornetto* (Cant. Ticino)

1861

L'allegoria è trasparente: non è il simulacro del glorioso dittatore veneto: ma l'Italia turrita dalla prolissa chioma, che da una mano agita la palma del martirio ed appoggia la sinistra sovra uno scudo che porta scolpito il ritratto del Manin: dietro posa il leone di San Marco. Questa statua in marmo bianco, opera dell'insigne autore di Napoleone I all'Esposizione di Parigi e già professore ordinario nella Regia Accademia Albertina, fu eretta per contributo d'Italiani e Francesi e solennemente inaugurata addì 22 marzo 1861 sul giardino già dei Ripari con l'intervento del Municipio, dell'emigrazione Veneta e d'una deputazione della stampa liberale Francese, i cui discorsi furono raccolti in un volume: e il grido di quel giorno fu che l'Italia non dovesse aver posa finchè presso il Leone di S. Marco non sventolasse la bandiera dell'Unità Nazionale.

A PIETRO PALEOCAPA

Disegno ed opera del professore O. Tabacchi *di Milano*

1871

Pietro Paleocapa nacque a Bergamo nel 1788 da famiglia di Candia. Militare, poi ingegnere d'acque e strade, nel 1840 direttore a Venezia delle pubbliche costruzioni. La bonifica delle grandi valli Veronesi nella chiusura del Castagnaro: il successivo riordinamento del Bacchiglione e del Brenta, non che la robusta diga a settentrione di Malamocco: ed altre opere non meno cospicue in Boemia, nella Pannonia ed agli sbocchi del Danubio, resero famoso, benchè cieco, l'idraulico Italiano che, a lato di Daniele Manin nel reggere la cosa pubblica e venuto nel 1849 in Torino, vi è stato dapprincipio ispettore del genio, in seguito ministro dei lavori pubblici e presidente del Consiglio della Società ferroviaria dell'Alta Italia, fautore potente del Traforo Alpino e sempre quel sommo nella cui mente acuta e nel cui cuore esimio s'è incarnata la fratellanza tra le Lagune ed il Piemonte. Moriva a Torino nel 1869: e la soscrizione al monumento ebbe a fruttare sì egregia somma da poter esser divisa a pari tra Torino e Venezia, che hanno ciascuna la cara effigie dell'insigne scienziato, dell'operoso ed integerrimo uomo di Stato.

AL CONTE DI CAVOUR

Disegno premiato dell'arch. Antonio Cipolla *di Napoli*

1863

Nel giorno stesso in cui la morte ebbe a rapire all'Italia il grande uomo e tra il profondo dolore del popolo intero, si è iniziata dal Municipio con un primo fondo la soscrizione pubblica e privata destinata all'erezione di un monumento degno di chi restaurò le sorti della Nazione. L'opera del Comitato composto di personaggi delle diverse provincie ebbe un successo senza esempio. Si pubblicò il concorso per cui vennero prodotti 121 bozzetti o disegni dei più distinti artisti, stati esposti alla vista di tutti. E l'opinione del pubblico d'accordo con la Commissione conferì il primato (L. 5000) al disegno Cipolla, che tradotto dappoi in bozzetto al quinto, è stato segno di ben acerbe censure non scevre di parte, segnatamente pel bassorilievo dei solenni funebri. Ad ogni modo a fronte del voto mantenuto dalla Commissione che suggerì sole poche varianti, il Consiglio comunale al quale era riservata libertà di deliberare per l'esecuzione, lasciata prima la cosa in sospeso, e ricercato l'avviso d'una seconda Commissione, affidava senza condizione di sorta, di disegno o di materia, l'attuazione del monumento al cav. Giovanni Duprè di Firenze.

— Il grandioso concetto del monumento ideato dal Cipolla è l'apoteosi dell'insigne ministro. Ai lati del dado che ne porta la statua si vedono scolpiti con franca mano altrettanti episodi della gloriosa epopea: *Il fatto di Traktir, il Congresso di Parigi, la battaglia di San Martino* e *la solennità dell'annessione delle diverse provincie.* Più sotto stanno sedute agli angoli la *Diplomazia, la Guerra, l'Indipendenza* e *la Libertà*: e la circonferenza della base porta il bassorilievo di sì potente effetto, dei funebri predetti, cui convennero Parlamento, Magistrati e cittadini con tanta pietà da rivelare il sentimento di un'immensa sciagura.

AL CONTE DI CAVOUR (1)

Disegno ed opera del prof. Giovanni Duprè *di Firenze*

1865-1873

Il concetto del monumento che si inaugura solennemente il dì 8 novembre ne viene descritto dall'illustre autore nei seguenti termini:

« Il conte Cavour aveva la convinzione del diritto dell'Italia a costituirsi in Nazione: quindi in lui il dovere di adoprarsi con tutto l'impegno a conseguire questo supremo scopo. La sua politica fu contrariata dai due estremi partiti, rosso e retrivo: con arte somma li vinse. Ottenne l'Indipendenza che spezzò i vincoli della signoria straniera e compose il fascio dell'Unità. — Ecco la spiegazione del gruppo principale — Lo spirito di Cavour nell'atto di dipartirsi da questa terra lascia il suo ricordo scritto nella carta che tiene nella mano sinistra e dice: « Libera Chiesa in libero Stato. » L'Italia in atto riconoscente ed affettuoso offre a lui la corona civica.. I bassorilievi sono due fatti storici: il *Ritorno delle truppe sarde dalla Crimea* ed il *Congresso di Parigi.* I trofei degli angoli esprimono la *Guerra,* la *Marina,* l'*Istruzione pubblica* e l'*Industria, agricoltura e commercio,* da lui instaurati e propugnati. Il fregio superiore è ornato degli stemmi delle provincie che hanno contribuito per l'opera del monumento.

« Le due regioni Venezia e Roma che al tempo della morte del Cavour non erano entrate a completare l'Italia, sono raffigurate, ma in embrione, nel granito stesso della parte architettonica; come a denotare non aver egli potuto compiere l'intero suo disegno. »

Le statue sono tutte in marmo. Il monumento è collocato sulla vastissima piazza pienamente regolare di Carlo Emanuele II che dà capo ad otto vie.

La convenzione tra il Municipio e l'illustre artista dichiara l'assegno di lire cinquecentomila oltre gli interessi della somma medesima a datare dall'aprile 1865.

A MASSIMO D'AZEGLIO

Disegno ed opera di Alfonso Balzico *di Napoli*

1873

Il concetto del monumento fu di presentare D'Azeglio nelle molte sue virtù di uomo di Stato, d'insigne scrittore politico e letterario, cultore di musica, guerriero e pittore. La statua è stata fusa pur testè ed esposta al pubblico in Monaco di Baviera. L'imbasamento di granito rosso sarà ornato di due bassorilievi pure in bronzo, l'uno il *D'Azeglio ferito a Vicenza* e l'altro *il memorando proclama di Moncalieri.* Agli altri due lati sarà inciso un brano del testamento dell'illustre estinto ed un'analoga iscrizione. — L'opera intrapresa a seguito di soscrizioni e del concorso del Municipio, va condotta a fine per un nuovo atto di graziosissima munificenza di Vittorio

(1) Vedi l'incisione litografica che si offre in questa dispensa in tavola separata ed il Cenno relativo a pagina 176.

Emanuele II a memoria del suo *più vero amico*. (Lettera 1° gennaio 1850). Se ne compie l'inaugurazione sulla piazza Carlo Felice il dì 9 novembre 1873.

AGLI ILLUSTRI AUTORI DEL TRAFORO ALPINO

Progetto ideato dal conte Marcello Panissera *ed eseguito da* Luigi Belli *allievo dell'Accademia Albertina*

1873

Quando nel settembre 1871 s'inaugurava solennemente la Galleria del Fréius, il pensiero di tramandare ai posteri la memoria dell'impresa e de' suoi autori nacque spontaneo ed ebbe un eco nel Consiglio comunale. Il Panissera propose che monumento agli autori dell'opera insigne fossero le Alpi stesse, fingendo che il genio della scienza soggioghi quei grossi massi di granito contro cui cadde impotente la forza brutale. L'idea tradotta in plastica dal Belli, fu lodata per la novità e l'altezza del concetto e aggradita dal Comitato promotore del monumento. Sotto alle balze di uno scosceso picco alpino cadono rotte ed affrante le falangi dei Titani che invano tentarono di sconquassare quel masso: mentre il genio della scienza posa sulla vetta e v'incide su di esso i nomi di Sommeiller, Grattoni e Grandis. Quando da quelle rocche sgorghi e ne scenda con impeto la limpida acqua, e la mole s'innalzi sulla piazza dello Statuto, che guarda le Alpi, il monumento avrà il doppio merito di servire di fontana e di ricordare degnamente il grande fatto del passaggio Alpino. Il fondo all'uopo richiesto è quasi tutto raccolto, e il disegno non tarderà ad essere attuato a maggior lustro di questa città.

CAMPOSANTO — Parte nuova

Disegno del fu Architetto C. Sada *di Milano*

1861-1873

Un atrio aperto di fronte ai cancelli che dànno l'accesso alla parte antica, immette nella fila di ampi portici che corrono simmetricamente attorno al parallelogramma formato da un'area di 37,000 metri quadrati. I portici elevati su gradinata di tre scalini son divisi in arcate, che formano ciascuna una distinta cella con vôlta a callotta, dove sono iscrizioni e monumenti delle diverse famiglie. La fronte degli archi e delle edicole è decorata di 350 colonne di granito d'ordine dorico con analoga trabeazione. Sotto al portico e per tutta la lunghezza sono disposte catacombe in altrettanti scomparti. Di rimpetto all'entrata e precisamente nel centro dell'area a semicircolo verso notte, sarà eretto un nobile Tempio a forma di Panteon per raccoglierví i monumenti e le ceneri degli uomini illustri (D'Azeglio, Balbo, Berchet, Gioberti, Pellico, Pepe, Pinelli, Modena, ecc.), che vi si trovano già sepolti da vari anni. A sinistra di questa nuova ampliazione si è posto mano a costrurre un altro quadrilatero, attenendosi al primo disegno. E sembra cosa degna di nota che il Camposanto con la suddescritta addizione e i cimiteri Acattolico e Israelitico in immediata adiacenza e sotto la stessa direzione del Municipio, trovasi a grande distanza di tempo ad occupare que' luoghi sui quali stendevansi nel secolo XVI i giardini di sì speciale incanto da servire come modello a Torquato Tasso per la descrizione degli Orti d'Armida: e dove fecero poi i Francesi cotanto grandiose opere d'assedio nel 1706.

MONUMENTI SEPOLCRALI di merito più distinto

Tavola XXVI: **Palestrini**, *Un Angioletto sorridente sopra la tomba*, comm. V. Vela di Ligornetto (Cant. Tic.).
» » **Prever**, *La Speranza*, Idem.
Tavola XXVII: **Romagnano (Di)**, *L'Angelo protettore*, prof. O. Tabacchi di Milano.
» » **Camossi**, *Il Dolore*, prof. S. Simonetta d'Intra.
Tavola XXVIII: **Mattirolo**, *Una madre che protende la destra sul bambino*, comm. G. Dini di Torino.
» » **Toesca di Castellazzo**, *L'ultimo bacio*, prof. P. Della Vedova di Rima (Varallo).
Tavola XXIX: **Pollone (Di)**, *La Pietà*, A. Cuglierero di Torino.
» » **Pinelli**, *La Riconoscenza*, prof. G. Albertoni di Varallo.

P. Agodino.

VARIETÀ

SULL'ORGANO

PITTURA DI GENERE

Era tornato nel villaggio Teodoro Mandibola basso cantante, spedato, spallato, strappato, insomma con tutti i participi passivi dei verbi che indicano miseria e sfinitezza. La stessa mano che aveva tenuta la verga di Mosè al teatro *Apollo* a Roma, e a Buenos-Ayres aveva intimato ad Attila *flagellum-Dei* pigliasse l'ambulo dall'Italia, ora girava e frullava il mestone nel paiuolo, acciocchè la polenda restasse senza brugnoccoli. Fortunatamente due persone pensarono a lui, e furono: persona prima Taddeo Zuccati, priore dei battuti di San Rocco, colui, che, quando fa da ramarro nella processione, grida sempre alle devote frascheggiose e sbrancate: avanti, ciuche, non vedete che Sant'Elisabetta è già a casa del diavolo e voi siete ancora qui! Persona seconda: Cristina delle Fragole, detta la *Madre della Madonna*, perchè usa vestire il fantoccio di Maria Vergine, che si venera in chiesa e si porta in trono nelle letane. Or bene il priore dei battuti e la madre della Madonna, fecero una colletta spillando due lire al parroco, due lire al sindaco ed una lira e cinquanta centesimi al segretario comunale, e con codeste cinque lire e cinquanta centesimi accomodarono Teodoro Mandibola, perchè nei tre giorni della festa del paese cantasse il *Qui tollis* alla messa grande e il *Tantum ergo* a vespro in chiesa. Il *Qui tollis* per sentita dire fece furore; tanto che saltò a me nella fantasia di andare a udire il *Tantum ergo*, il quale non doveva riuscire da meno.

Sull'acciottolato della via cosparso di petali di rose, di papaveri, di belliuomini e di foglie di insalata, e a quando a quando rinfrescato da zampilli d'acqua improvvisati lì per lì, tremolavano due allegri filari di lumicini, ed erano gli angioli della compagnia di San Luigi, e poi le angiole della compagnia di Sant'Orsola. Io ero imbrancato con gli eretici del paese; il medico-veterinario materialista obbligato, come il *fa diesis* in chiave di *sol*, il notaio che non va più in chiesa, dopo che il prevosto si dimenticò d'invitarlo al famoso pranzo della Cresima, e il vecchio speziale Robespierre ateo e *internazionale*, forse per dispetto che Iddio e i governi non siano droghe da pestare nel mortaio.

Robespierre nella sua qualità di capoccia dei paterini non voleva trovarsi fra l'uscio ed il muro o di fare una scappellata alle croci e agli stendardi, ciò che lo avrebbe disonorato, o di sentire il parroco, che è di sangue rosso, a grugnire: giù il cappello! Onde ci fece ridurre in un cortile, da cui osservammo sfilare la processione senza essere osservati. — Lì vedemmo i battuti di San Rocco procedere intronizzati, con la testa che si rovesciava supina sulle spalle, come quella del baco che si sveglia dalla quarta dormita, buttando una gamba qua e l'altra là per degnazione a mezzi iccasi ambulanti, e alzando le braccia al *maximum* del livello tragicomico. A quello spettacolo Robespierre torceva il grifo e faceva certe narici animalesche, poi si metteva a ragghiare per contraffare la cantata di quei poveri battuti, che si reputavano pontefici, dicendo per soprassello cose *de populo barbaro* contro le processioni, che manomettevano per tal modo la libertà dei cittadini impacciandone il passeggio per le vie.

Io proposi asciutto asciutto si andasse a sentire il *Tantum ergo* di Teodoro Mandibola. Si accettò il mio partito ed entrammo in chiesa da una porticina laterale. *Rari nantes in gurgite vasto*, che vuol dire radi pesci rossi in una peschiera larga, si trovavano qua e là inginocchiate sulle panche alcune donnicciuole, di quelle che amano parlare con il Signore a quattr'occhi allorchè non c'è più

udienza all'altare. Le poverette, quando videro comparir Robespierre con tutto il collegio dei paterini, si fecero mentalmente il segno della croce, ed ebbero paura, che sotto le nostre pedate si bucasse il pavimento e le sprofondasse con noi nello sprofondo dell'inferno. Noi scambio di fermarci sulla soglia della chiesa o nella bussola d'entrata, come usano i cosidetti protestanti del paese, montammo addirittura sull'organo. Cominciò a penetrare in chiesa la processione. Le giovinette entravano con quel trionfale abbandono di testa e di braccia, che non hanno nemmeno le dame, quando rientrano nel loro camerino da letto, dopo essersi stancate in conquiste in una festa da ballo; spegnevano i ceri, posavano le croci e gli stendardi; e con le croci e gli stendardi pareva deponessero i loro cantari taglienti. I battuti e i monelli travestiti da accoliti entrando rompevano le righe, e si slacciavano i camici e gli amitti; parevano magistrati od uscieri che deponessero la toga.

Davide l'organista fa tirare i mantici, Davide che sa suonare soltanto i vecchi organi, in cui sono neri i tasti delle note naturali, e bianchi quelli dei *diesis*, e che non è mai riuscito ad azzeccare un accordo sugli organi nuovi, in cui sono neri i tasti dei *diesis* e bianchi quelli delle note naturali. Teodoro Mandibola entra dall'usciolo che mette per un corridoio nella casa parocchiale; ha la capigliatura liscia, ammollita, quasi direi frusta per le manteche: inforca un paio d'occhiali sul suo naso da re smesso e intuona il *Tantum ergo* pensando allo stupendo salame di testa mangiato alla tavola del parroco.

La platea della chiesa era un solo bianco di pani di zuccaro formato dalle pezzuole delle contadine, su cui tremolava qualche spillo d'argento; un po' che l'occhiaia dilatandosi avesse unita dentro la pupilla quei pani acuminati, li avresti detti una sola morbida neve distesa sui disuguali saliscendi dei solchi e dei terricci di un campo. Al fondo nel *Sancta sanctorum* triangoli e guglie di lumi, arcobaleni minuscoli, ma d'una bellezza superlativa, partendosi dai finestroni di vetro colorato frastagliano l'aria, i ceri, le schiene indorate dei sacerdoti, fino al pavimento. Nessun consiglio di generali o di ministri, nessuna corte di giustizia o di re, nessuna Camera, nessun Senato, nessun concilio, nessun coro d'opera, nessuna scena dell'*Africana* e della *Semiramide* tapezzata di magi o di inquisitori, agguagliano la solennità del vespro di un paesello. Teodoro Mandibola, che fra le quinte dei teatri si è marcito il cuore come i capelli, non sente più nulla di nulla; egli pensa al tacchino arrosto, che il parroco voleva si scalcasse a tavola, ed una smorfiosa signora nabissò per farlo ritornare in cucina! Pure manda fuori dall'ugola il fiato di un vocione, che fa fremere gli assiti dell'organo, i vetri colorati e le relative falde di arcobaleno.... E quel fiato di vocione, che parte da un'anima putrida, penetra nelle orecchiette dei cuori vergini delle fanciulle quale bufera salutare, che spazza i vapori torpidi, e solleva una vita, una burrasca.

Fra i pani di zuccaro, fra i saliscendi della neve, con quelle curve e quelle ombre delle pezzuole bianche, si agitano ora frettolosi, ora lenti i ventagli, a seconda della musica di quel *Tantum ergo* da organino.

Siamo al *Genitori genitoque* e Teodoro dice fra sè: il tacchino lo taglieremo, e lo mangeremo domani, e a tale pensiero si allegra, si sbriglia e si sublima la sua voce, e i ventagli bulicano fra quei bianchi come farfalle appena uscite dai candidi bozzoli.

A quelle anime vergini che cosa non canta una voce fatturata? — I minuzzoli di genio perduti fra i meandri di quei cervelli rusticali vengono a fiore di testa, formicolano dentro il cuore soavi e delicati umori come nel germe sotterrato che sente la vampa del sole dentro la scorza e anela svilupparsi. Alla fanciulla, alla nuora rincresce aver usato uno sgarbo all'amica, avere disobbedito alla suocera o alla mamma; ma c'è la Madonna, la bella, la buona Madonna, che perdona tutti, la Madonna che ha fatto tornare sano e salvo il nonno dalle guerre di Napoleone, che ha salvato la casa dal fulmine, che para dalla culla la fantasima bianca, e guarirà il bambino dal vaiuolo nero.

Fra le semplici fanciulle v'è la ragazza ribelle ai puri costumi contadineschi; vi è l'anima dissoluta della cortigiana in zoccoli, che concesse abbracci serpentini ai ricchi del villaggio: e all'alto vociare del signor Mandibola essa si insogna i tappeti morbidi, per cui parvero fatti i suoi piedi e si arrabbia delle sue vestimenta disadatte e vede a suo modo il carname che ostentano le ballerine nude nei teatri e le contesse discinte nei balli, e tutta si conia entro il suo cervello una vita elegante, falsa e bella, come è falso e bello il Paradiso architettato dall'Alighieri. Ma al calare della voce di Mandibola si risvegliano e si ingrossano nella cortigiana in percalle i rimorsi già scivolati nel cavo della sua anima dalla grattugia arabescata del confessionale; allora essa più non osa volgersi attorno e guardare il viso delle compagne, i ceri fiammanti ed olenti del *Sancta Sanctorum*, i dorsi dei sacerdoti lucenti come libellule.

Mandibola all'ultimo versetto del *compar sit laudatio* dimentica le fette spesse di salame che ha diluviato, e il tacchino che non ha potuto manicare, e rinviene nei fondacci della sua animucciaccia un resticciuolo di artista e canta con terribile potenza.

E la cortigiana sanculotta si rimpicciolisce vieppiù dentro sè stessa, e giura alla Madonna ed all'Angelo custode di non spargere la cenere del disonore sulla testa bianca della madre e sul petto grigio e irsuto del padre.

Teodoro Mandibola ha finito di cantare e con il moccichino si pulisce la bocca. Tutte le teste si volgono ammirate a lui in tacito applauso.

Intanto si ode il mistico tintinnire del campanello che annunzia la benedizione. Si ricurva il tempio nei devoti e nelle devote, e pare quasi si facciano proni i candelabri, i ceri, gli arcobaleni.

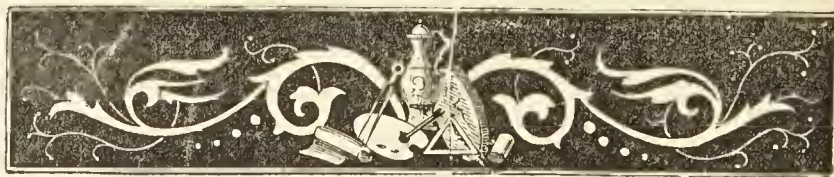
Davide l'organista annulla le trombe, i timpani, tiene i piedi immobili e fa guizzare soltanto le note del flauto e dell'ottavino, che ora appaiono con allegri spruzzi e ora scompaiono facendo civetta, simili alle pietruzze piatte schizzate da un destro monello che saltabeccano a fior d'acqua. Se potessi brancicare quelle pezzuole e scoperchiare tutte quelle teste bionde, rosse, nere, castane! Che sentieri di luce in cervelli oscuri! Pare a ciascuna di quelle ragazze che i suoi capelli bisunti e raggruppati barbaramente si allarghino in ondeggiamenti pomposi e nuotino in un bagno di profumi. Pensano cose che dantescamente *tacere è bello* perchè impossibili a significarsi; si apparigliano ciascuna da sè con l'anima gemella a cui hanno giurato di voler bene per tutta la vita; e poi così accompagnate si mettono dentro il sentiero di luce, che ne riga il cervello. Non si sa per loro, se camminino, volino, navighino, fino a che giungono dove mette foce il sentiero in un mare non di acqua, ma di profondo, odoroso, luccicante..... Là il circolo delle esistenze, il Dio dell'abisso e dell'infinito, interroga quegli oscuri genietti amabili, che cosa fanno sulla terra ed essi a due a due guatandosi gaietti, rispondono: siamo genii che viaggiamo incogniti.

Robespierre, che avevo vicino, ruppe il filo delle mie fantasticherie, dicendo con una smorfia ladra: che tanfo di fagiuoli cotti nel forno! Caporotto della malora, io credetti di urlare al mio onorevole vicino. Siete farmacista e non capite che cosa vuol dire tutta questa distesa di gente inchinata alla raggiera del Santissimo! È la classica villa, la grande, l'immensa campagna, che crede nel Paradiso e s'inginocchia avanti il signore. È quella che ci fornisce il pane e il companatico, il genio, la sanità e la virtù; eppure, non riceve nè sedie a dondolo, nè baci miniati in paga di tutto questo, ma tiene per unici ristori le rappresentazioni dei preti in chiesa e delle nuvole sull'orizzonte. Per carità non smorzate quei ceri, non iscopate per sempre quegli arcobaleni. Senza le sacre funzioni i campagnuoli non potrebbero vivere, lavorare, sfogare i loro crucci...

Si sperperava l'odore d'incenso per le navate e per l'aria sudata e poi la sforacchiava il vagito d'un bambino, che al pari di Robespierre, non aveva intesa la benedizione.

Allora l'organista Davide tocca tutti i nove registri del suo organo, si adopera con le mani e con i piedi per servire il Signore, fa rullare il tamburo, scuote la gran cassa, fa dindindare i campanelli, come giungesse l'asino del mulino. La sua allegra barcarola di finale allieta e quasi rintegra gli animi; ed escono dalla chiesa ottocento coscienze linde, scariche, pulite, delle quali non si trovano nemmeno venticinque all'anno, che passeggino sul lastrico delle città.

Le ragazze allo svolto della via sentono avanzarsi la fragorosa banda musicale delle trombe e dei violini del ballo pubblico, che caccia loro dalle orecchie gli strascichi dolci dell'organo, e trottano arzille a casa loro a deporre la pezzuola nel cassettone per correre a fare dodici spensierate monferrine sul piazzale del villaggio.

GIOVANNI FALDELLA.

CRONACA

Torino. — *Quadri italiani all'estero.* — Il signor Francesco Romero assai valente artista piemontese, recatosi alcun tempo fa a Montevideo là dove ebbe a fare non pochi ritratti e trovò a dare molte lezioni di pittura, veniva a riconoscere siccome colà scarseggino assai le opere d'arte di pregio, mentre intanto non pochi doviziosi sarebbero disposti a farne acquisto.

Mosso da tale pensiero, nel tornarsene in patria per breve tempo pensò di fare incetta di un certo numero di quadri e recarseli seco al suo ritorno. E così fece; e dopo averne comprato parecchi alle esposizioni di Torino e di Milano, altri ne scelse negli studi di varii artisti, riuscendo a formare un totale di ben 51 tele, che dopo essere state esposte per un giorno in una sala della Società Promotrice di Torino, ora acconciamente incassate già sono in viaggio per l'America.

Per tal modo il signor Romero molto lodevolmente provvede a far conoscere in estere contrade non pochi egregi cultori dell'arte, procacciando un vantaggioso spaccio alle loro opere; laonde auguriamo a lui propizii i venti e liete le sorti, in guisa che possa continuare, e su più ampia scala ancora, un'intrapresa che torna a decoro della patria e a beneficio di non pochi artisti. L. R.

Opere acquistate.

Allason Silvio, *In agguato* (effetto di luna). — Bedini Paolo, *Suor Teresa.* — Burlando Leopoldo, *Una sala nel già palazzo Clerici in Milano*; *Il coro di S. Vittore al Corpo in Milano.* — Bardezago, *La Chioccia.* — Bruzzi Stefano, *Predicazione dei Missionari nell'Appennino*; *Le vittime dell'inverno.* — Barucco cav. Felice, *Mezza figura di donna con frutta.* — Beccaria cav. Angelo, *L'ora del pasto*; *Il crepuscolo*; *Cervi in una boscaglia.* — Bouvier Pietro, *La scelta.* — Canella Antonio, *Amatori di stampe*; *Suonatore di violoncello*; *Studi interrotti.* — Cerutti cav. Felice, *In ricognizione.* — Canova Giacomo, *Interno della Sacrestia dei Ss. Martiri in Torino*; *Interno di facciata della stessa chiesa.* — Chirico Giacomo, *Pastore*; *Scopiamo!* — Crosio Luigi, *I primi passi*; *Uno spruzzo d'acqua.* — Castoldi Guglielmo, *L'addio agli sposi.* — Ciardi, *Il ritorno dal lavoro.* — Falchetti Giuseppe, *La cacciagione.* — Falchetti Michele, *Prodotti d'autunno.* — Giani cav. Giuseppe, *La ricompensa.* — Gamba cav. Enrico, *Una fontana nei monti del Lazio*; *Una veduta nell'isola di Capri*; *La Torre di Belem sul Tago presso Lisbona*; *Un villaggio dell'Alto Reno*; *Una veduta di Costantinopoli.* — Ingegnatti Giacomo, *Un regalo del fidanzato.* — Michis Maria, *Fiori.* — Monticelli Giuseppe, *Armonie.* — Piccone Giovanni, *La meditazione* (paesaggio con figura); *L'Albani e la sua famiglia.* — Perego Eugenio, *Un'ispirazione musicale.* — Piacenza Carlo, *Verso sera lungo il Po*, *Dintorni di Torino.* — Ricca Prospero, *Le prime foglie.* — Raimondi Edoardo, *Alto di Cavallari* (costume romano). — Roscio Domenico, *Veduta della Valle di Lanzo*; *Veduta del Piemonte dalle Vaude*; *Nelle Alpi.* — Serra, *Un bacio senza restituzione.* — Steffani cav. Luigi, *Marina.* — Soldi Antenore, *Il falconiere* (costume del 1500). — Vacca Alessandro, *L'aspettativa*; *La lettura noiosa*; *La dormiente.* — Zingoni Aurelio, *Fanciullo che aizza un cane contro un gatto.*

Roma. — Ci sono pervenute proteste e giudizi di artisti romani e stranieri sul malaugurato verdetto pronunciato dalla Commissione ufficiale, a proposito della fontana dei Calderari e delle statue da collocarsi al Campo Varano. (V. concorso annunziato.)

Come è naturale, non possiamo accogliere tutti i reclami, ma ci limitiamo a pubblicare alcuni di essi sia per il carattere di che sono rivestiti, sia per l'autorità delle persone dalle quali ci furono diretti.

Il posto d'onore lo riserviamo alla protesta che fu indirizzata, fin dai primi d'ottobre, all'onor. Sindaco, da 82 artisti della scuola romana.

Fra questi giova notare che appariscono i nomi del Comm. Giulio prof. Monteverde (Accad. di Genova, premiato alle esposizioni di Monaco, Parma, Milano, Vienna) — Cav. Mariano prof. Fortuny (Accad. di S. Luca) — Castellani Alessandro, membro della Società archeologica di Londra — Cav. Scipione prof. Vannutelli (Accad. di Firenze) — Cav. Pio Joris (premiato all'Esposizione di Vienna) — Dario Querci (di Monaco) — Prof. Marc Antalkoscki (Accad. di Pietroburgo) — Girolamo Masini (premiato a Vienna e a Roma) — Cav. Domenico prof. Bruschi — Cav. Francesco prof. Di Bartolo (Accademico di Napoli) — Prof. W. Haihart — Simonetti Attilio — Tiratelli Aurelio — G. Ginotti ecc.

Il testo della protesta è del seguente tenore:

Al Sindaco di Roma.

« I sottoscritti, venuti in cognizione del verdetto emesso dalla Commissione riguardo alla scelta del miglior progetto per la decorazione della Fontana de'Calderari, delle quattro statue e di un Crocifisso pel Campo Varano, e veduto come in esso non siasi tenuto conto della pubblica opinione tanto cittadina che artistica, credono loro stretto dovere di rendere noto alla Signoria Vostra Onorandissima come essi non ritengano per imparziali le conclusioni della Commissione suddetta e che il premio non sia stato attribuito al vero merito.

« E siccome dal programma pubblicato in data 11 giugno, anno corrente, la definitiva approvazione è riserbata alla Giunta Comunale, così i sottoscritti si credono ancora in dovere di pregare caldamente la Signoria Vostra Onorandissima perchè voglia seriamente far considerare alla Giunta medesima ed ove lo stimi opportuno, all'intiero Consiglio, se non sia conveniente prendere un temperamento affinchè il definitivo collocamento di codesti lavori non sia il risultato del solo *eccessivo amore di scuola*, ma sibbene dell'imparziale criterio artistico.

« Ogni decisione contraria a questa riuscirebbe indecorosa non solo per questa illustre città tanto insigne per i suoi artistici monumenti: non solo per la rappresentanza Comunale che dalla maggioranza dei cittadini venne eletta a tutela de'suoi veri interessi; ma verrebbe pur anco ad offendere il sentimento artistico d'Italia e ad ingenerare grave scoraggiamento in tutti coloro che coll'ingegno e col lavoro cercano nobilitare sè e la patria.

« I sottoscritti vivono certi che la Signoria Vostra Onorandissima, premurosa com'è di quanto tende a soddisfare i voti legittimi d'ogni classe di cittadini, vorrà esaudire la domanda del ceto artistico di Roma.

(Seguono 82 firme)

Questa protesta ferma e dignitosa riuscì ad ottenere dalla Giunta Comunale la sospensione dell'approvazione definitiva del verdetto accademico. La quistione portata dinanzi all'intero Consiglio deciderà. Tutta la stampa è favorevole agli artisti protestanti ad onta di quanto sia per rancida tradizione potente ancora la larva accademica di S. Luca. A decisione compiuta sarà mia cura ragguagliarvi di questa significante lotta artistica. (*Da nostro carteggio*).

Napoli. — *Esposizione nazionale di Belle Arti, e Congresso artistico per l'autunno del* 1874. — Riceviamo notizie che procedono alacremente i preparativi preliminari per codesto gran convegno nazionale dell'arte italiana, e ciò ad onta di alcune dicerie sparse e pubblicate da qualche giornale che la detta solennità votata a grande maggioranza nel settembre 1872 a Milano avesse ad essere prorogata al 1875. — Ce ne affida lo stesso segretario generale cav. Demetrio Salazaro colla sua lettera stampata sui periodici di Napoli. — Tutti i lavori per l'importante Mostra nel 1874 sono quasi compiuti. — La provincia ha votata la ragguardevole somma di lire 50,000 per concorrervi alle spese necessarie; S. A.R. il principe di Piemonte ha accettata la presidenza onoraria della commissione ordinatrice. — Attendiamo con impazienza il programma particolareggiato per raccomandare agli artisti l'importanza di questa nuova palestra dischiusa alla produzione artistica italiana che è da augurarsi possa segnare un passo di più ancora dello sviluppo constatato gradualmente a Parma ed a Milano.

C. F. B.

Vicenza. — *Nuovo edifizio allogato all'architetto cav. Antonio Negrin.* — Con viva soddisfazione annunziamo essersi posta il 4 settembre scorso la prima pietra fondamentale del grande stabilimento dei bagni in Recoaro con grande festività e con concorrenza di insigni e cospicui personaggi. — Il progetto dello stabilimento è lavoro commendevolissimo dell'insigne architetto Negrin, incaricato di dirigerne l'edificazione, che sarà degna opera dell'autore della Chiesa di Perarolo già altre volte descritta nell'*Arte in Italia*, non meno che di altri importanti monumenti.

TAVOLE

MONUMENTO A CAMILLO CAVOUR

Scultura in marmo di GIOVANNI DUPRÈ.

Disegno litografico di ANGELO TIMÒ.

Mentre scriviamo, il velo nasconde tuttavia il monumento. Sul giallo di questi crepuscoli autunnali, quell'alto e nero cono irregolare prende apparenze fantastiche. Il giorno dell'inaugurazione — il gran giorno — venne ritardato. Il primo ottobre venne cambiato nell'otto novembre. L'otto novembre adunque si farà la luce. La luce del cielo e quella del verdetto pubblico. Allora il gruppo principale, causa e segno di tanta guerra, quel gruppo eccelso, l'Italia che offre la corona civica al Conte, verrà lealmente, imparzialmente giudicato; allora, qualunque sentenza venga pronunciata per questa prima parte, i gruppi e le figure allegoriche, la *Politica* e l'*Indipendenza*, il *Diritto* ed il *Dovere*, — quei gloriosi riflessi delle grandi epoche d'arte, quelle franche lezioni agli scultori di stoffe inglesi e di trine, — strapperanno al comizio della moltitudine l'evviva tonante che soffoca e disperde ogni stridore di contumelia.

Così noi crediamo, così almeno abbiamo speranza per la dignità dell'arte e per il buon criterio dei tempi. Le parole, anche le più ringhiose e veementi, si dissolvono in fumo e miseria sotto la forza irresistibile delle impressioni; ciò che è serio, ciò che è molto sentito e molto pensato non può essere chiamato ad esame e non può ricevere offesa duratura da ciò che è codardo. Piombano, d'estate, i goccioloni del temporale, i ranocchi microscopici sbucano in folla dai crepacci a saltellare per la strada polverosa, poi l'acquazzone va cessando, ritorna il sole, — i ranocchi sono spariti.

Nel giugno di questo anno, un uomo di cuore trovò prematuro e stucchevole tutto il gran lavorìo di calunnia e di demolizione che s'andava facendo intorno al Duprè. Quell'uomo allora si levò nella calma sdegnosa delle sue convinzioni, e scrisse alcune pagine che a molti saranno parse pedantesche, e che noi affermiamo esemplari. Sì, esemplari!... Perchè il Bertacchi (noi vogliamo segnare il suo nome in queste colonne ed in questi giorni) insieme alla difesa del Duprè, insieme alla difesa dell'opera contemporanea, sostenne la santa e vastissima difesa di quell'austero ideale che nella scultura moderna, e con errore più spiccante nella scultura monumentale, parve troppo dimenticato ed anche talvolta ignorato. Noi, nel nome di questo giornale, stringiamo la mano al Bertacchi. Faremo di più, faremo nuovamente viva la sua voce, riporteremo la parte finale del suo discorso:

«. . . . . , non ci rimane che volgere una parola ai giovani artisti, ed una all'illustre Duprè. A quelli vogliamo dire che l'amore di novità, sempre naturale e talora commendevole all'età loro, ha bisogno delle due guide della ragione e dell'autorità: quella perchè il nuovo non si ottenga a scapito del buon senso e del buon gusto, questa perchè l'esempio dei maggiori è la più sicura riprova dei nostri medesimi ragionamenti. L'emulazione, anima delle grandi imprese, deve spingerli a gareggiare coi provetti di fama già assicurata; ma riflettano che tanto più gloriosa è la gara, quanto più elevato è il segno al quale si propongono d'arrivare; onde il denigrare o avvilire l'altrui riputazione, come per rendersi più breve e facile la via a raggiungerne una eguale o maggiore, è tanto ingiusto quanto meschino partito: è come se altri, disperando di poter salire sulla cima di una torre, ne minasse i fondamenti per demolirla.

All'autore poi del monumento a Camillo Cavour, vogliamo semplicemente rammentare, che nella fama da lungo tempo conseguita, nella coscienza della propria rettitudine, e nel sentimento dell'arte, egli deve trovar bastanti ragioni a non turbarsi per la guerra, che gli è stata mossa con tanto accanimento. Attenda tranquillo il giudizio spassionato e irrevocabile della posterità; e quale debba esser questo lo pregusti in quella voce dell'animo proprio, che non inganna mai chi la interroga con virile proposito di cavarne il vero, e non altro che il vero. Rammenti, che l'avversità è necessaria a confermare il battesimo ricevuto d'uomo di genio, e che a questa prova pochi sono i grandi, se pur ve n'è alcuno, che non abbiano dovuto sottoporsi. Si specchi nello stesso Eroe del suo monumento; e dal suo esempio apprenda che la giustizia dei popoli è tarda talvolta, ma non fallace ».

NEL PARCO

Quadro di ANGELO BECCARIA.

Disegno litografico di GIOVANNI PICCONE, *da Torino.*

Nel quadro, un'eco lontana di Watteau; un madrigale fatto con queste rime graziose, il parco, l'autunno, le parolette galanti e le promesse d'amore. Bei giorni!... Profumati come un viale di gelsomini — sorridenti come le figure di Greuze.

Nel disegno, il risultato gentile della mano esperta e del sentimento.

PIFFERARO ABRUZZESE

Acquaforte di ELEUTERIO PAGLIANO, *da Casale.*

Ecco la storia: — un bel giorno, un bel piccolo rame, pulito, robusto, luccicante, pieno di promesse e di fascino (gli acquafortisti conoscono queste attrazioni recondite) capitò nelle mani del Pagliano; e subito gli balzarono alla fantasia due cose allegre: un raggio di sole ed un suono pastorale. Rapidamente, il rame diventò vivo e splendido, diventò il pifferaro abruzzese, — macchia formidabile di colore, dai toni in luce abbaglianti, dalle ombre calde, incisive, fortissime; diventò il raggio di sole ed il suono pastorale, — ed ecco la storia.

LA ZINGARELLA

Quadro di LEONARDO GASSER, *da Firenze.*

Disegno litografico di LUIGI CROSIO, *da Acqui.*

Chi ce lo sa dire, se costei — la bruna ma bella — guardi noi negli occhi, oppure stia leggendo qualche arcana parola nei meandri del futuro?... Chi mai può indovinarla questa eterna indovina, la donna; — chi mai potrà sapere il motto di certi visi da sfinge, di certe pupille piene di sogni come le lontananze in autunno?...

EDOARDO JENNER

Scultura in marmo di GIULIO MONTEVERDE, *da Bestagno (Acqui).*

Ricordo ad acquaforte di CELESTINO TURLETTI.

« Io non so d'arte, nè di accademia: so che quel babbo, che sta per rischiare la vita del suo bambino coll'ansia dell'amore paterno e colla sicurezza dello scienziato, parla agli occhi ed al cuore di chiunque lo vegga;

So che quel puttino che ha la testa appoggiata al petto dell'operatore con quel suo visino impaurito, sonnacchioso e piangente, vi mette indosso la smania di baciar la creta con cui è modellato;

So che quell'antipatico costume dell'epoca della rivoluzione sparisce d'un tratto davanti alla maestria con cui l'artista ne ha *drappeggiate* le falde sul letticciuolo, e che non si vede più che quell'immensa figura del padre, decisa nella sua trepidazione (domando scusa dell'antitesi, ma quando ieri vidi il gruppo c'era presente Aleardo Aleardi), figura che ha la potenza di comunicarvi quel suo sentimento. A vederla si torna indietro di ottant'anni, e si domanda: riuscirà?

. . . .

Monteverde non può avere contro di lui che gli scrupoli tarlati dei *routiniers* — di quelli che in una statua vedono la bella forma, la bella piega, il fare dei greci, la modellatura delle estremità, ecc.; ma non concedono al marmo di riprodurre l'idea, l'espressione, il sentimento. »

Fosse così!.... Ma il firmato *E. Caro* del *Fanfulla* (non abbiam saputo, rileggendole, comprimere la voglia di citare alcune sue righe di marzo ultimo) parve dimenticare un momento che il sublime porta in se stesso questo fato malinconico ed assiduo, non può nascere, non può splendere che sopra una cima di Calvario. Parve dimenticare.... Ma dimentichiamo anche noi, — non parliamo più, adesso che la vittoria rimase, e tanto grande, al Monteverde, non parliamo più di certe inezie oscure e lagrimevoli. Guardiamo davanti a noi — nell'avvenire, nella speranza; — guardiamo tutti insieme, l'arte non può essere il sogghigno, non può essere il partito, non può essere il veleno, perchè l'arte è l'entusiasmo, è la stretta di mano immensa, è l'amore.

PRIMAVERA

Acquaforte di TELEMACO SIGNORINI, *da Firenze.*

L'uno in faccia dell'altro, ella seduta, egli disteso bocconi dentro l'erba, che cosa si dicono questi due birichini arcadici della Toscana, — che cosa si dicono sotto il cielo chiaro e lucente come un nimbo, in mezzo ai languori voluttuosi dell'aria tiepida?...

Si stanno guardando in silenzio — ecco il dialogo, ecco il duetto adolescente e bucolico; si guardano in silenzio, oppure cantano insieme, a voce leggiera, qualche stornello:

> Fiorin di sale;
> Di quindici anni cominciai l'amore,
> Di quindici anni ne sentivo male.

G. C.

DIRETTORI { CARLO FELICE BISCARRA. / LUIGI ROCCA.

Gerente AVV. LUIGI ROCCA.

TORINO, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3, e Lagrange, 7.

G. Duprè scolp.

A. Timo Inc

Torino. Lit. F.lli Doyen. 1873.

MONUMENTO

Eretto in Torino, Piazza Carlo Emanuele Secondo,

in Novembre, 1873

Angelo Beccaria dip. | Alt. m. 1, 08. Largh. m. 0,84. | Giovanni Piccone lit.

NEL PARCO

Lit. Giordana e Salussolia, Torino

PIFFERARO ABRUZZESE

Leonardo Gasser dip — *Alt m. 1,22 Largh m 0,82.* — Luigi Crosio Lit

LA ZINGARELLA

Lit. Giordana e Salussolia, Torino

G. Monteverde scolpi

C. Turletti inc.

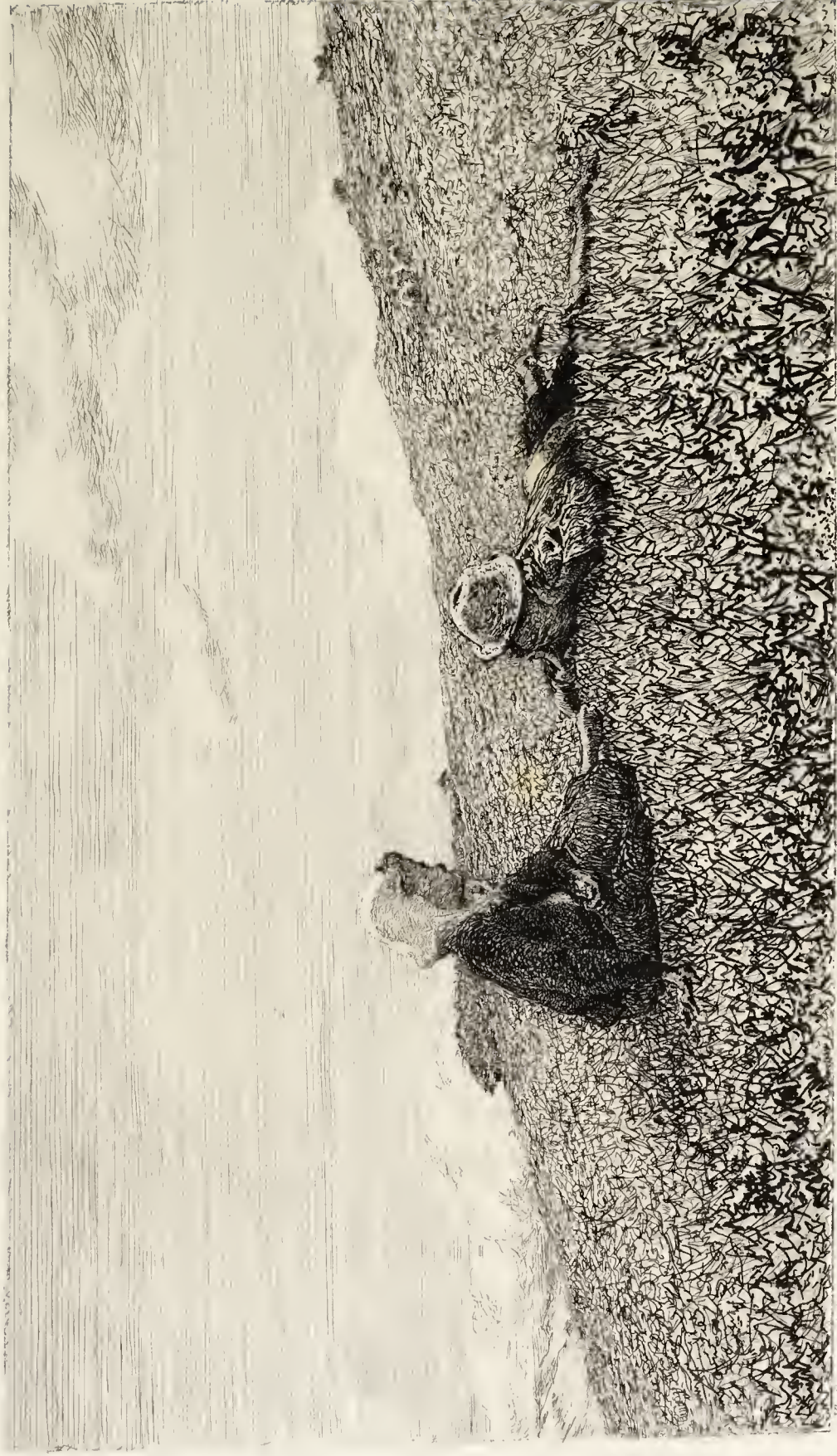
EDOARDO JENNER

C. Lovera impresse

T. Signorini inc. C. Lovera imp.

PRIMAVERA

L' ARTE IN ITALIA

RE SVR GET.

ARCHEOLOGIA

L'ARCHEOLOGIA POMPEANA ALL'ESPOSIZIONE DI VIENNA

I più insigni scrittori tedeschi da qualche tempo vanno studiando con predilezione l'archeologia Pompeana, come quella che ci presenta l'antichità nella sua più schietta evidenza. A Pompei evvi tutta una città, con le sue piazze, le sue case, i suoi monumenti, con le tracce delle più intime abitudini del popolo che l'abitava, e che per poco non vediamo aggirarsi per le strade ora deserte. Quivi meglio che in cento biblioteche il sapiente impara; legge nelle pietre, nell'aria; non indovina, non interpreta — vede. Così venne in poco tempo riedificato un mondo: l'archeologia classica gettò le sue basi sopra criteri certi, indiscutibili.

Alla mostra internazionale di Vienna la dotta Alemagna è corsa avida di studi severi: di quei studi che sfuggono alla moltitudine, perchè non stanno alla superficie smagliante, non si arricchiscono di cornici e compartimenti teatralmente disposti. Le serene ricerche della scienza si nascondono sotto modeste apparenze. In pochi volumi, quasi inosservati, sono riuniti all'Esposizione di Vienna stupendi tesori di sapienza, e tra i più rilevanti, più encomiati vuole essere ricordata la Relazione del senatore Fiorelli, sopraintendente del Museo di Napoli, intorno agli scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Quest'opera, splendido monumento del grande ingegno del Fiorelli, è l'ammirazione degli stranieri più competenti, i quali vi hanno trovata larga messe di cognizioni nuove, di reconditi apprezzamenti.

L'illustre scienziato, sotto la forma semplice e piana di una *Relazione*, ha riunito tutto un corpo di dottrine da costituire l'opera più completa che finora venne pubblicata intorno all'archeologia Pompeana. Ha dovuto spesso combattere alcune idee di chiarissimi suoi amici di Germania, e fu ammirata la sua schiettezza scientifica e la niuna ostentazione. Sapeva quali uomini avrebbero dovuto giudicare il suo lavoro: sapeva tutta la serietà con cui si coltivano siffatti studi in quelle contrade e vi si è preparato con piena coscienza dell'arduo assunto che aveva dinanzi.

La *Relazione* si può dividere in due parti: l'una si circoscrive alla storia degli scavi, ai metodi impiegati, alle spese sostenute: l'altra coordina sotto un punto di vista generale tutte le cognizioni più recenti, più intime della vita di Pompei, della sua origine, delle sue trasformazioni, delle successive tecniche di costruzione, de' suoi abitanti, ecc. Il volume è corredato da parecchie carte che ci dànno la più esatta iconografia degli scavi nel 1872, la pla-

nimetria della città, un accurato disegno delle diverse maniere di costruire. Sono in tutto venti tavole eseguite con eleganza e rara esattezza.

Prima del 1860 gli scavi di Pompei, come tutte le altre cose di quel Reame, erano condotti senza discernimento, senza un concetto scientifico. Si scavava qua e là disordinatamente, ove si sperava fare più sicure scoperte. Era una parodia di scavi. Non ci fermiamo a quest'epoca disgustosa: guardiamo a quello che si fece dal gennaio 1861 in poi, quando vennero riprese le escavazioni.

Si cominciò dal far togliere gli ammassi enormi di terra che ingombravano abitualmente le vie adiacenti agli scavi, già innanzi dissepolte a loro volta, e si adottò il sistema del Fiorelli col dividere gli edifizi per *Regioni* ed *Isole*: togliendo così tutte le arbitrarie denominazioni che arrecavano confusione nella iconografia degli scavi. Da quel tempo si continuarono dietro un piano tracciato con criterio chiaro, preciso.

In seguito il Fiorelli, esaminando con cura i materiali di costruzione, giunse a riedificare Pompei nelle sue diverse epoche, combattendo con efficacia le opinioni contrarie, che volevano le antiche costruzioni sostituite dalle nuove. Fissò tre periodi ben distinti che si successero senza interruzione dalla fondazione della città all'ultima catastrofe che la distrusse. Questi tre periodi vanno distinti per differenza di materiali adoperati nella costruzione: la qual cosa rende di una evidenza incontestabile il concetto del chiarissimo uomo. — Nel primo periodo predomina la pietra di Sarno, nel secondo quella di Nocera: in quelle non vi sono segni o note di quadratari come in queste, su cui si leggono anche le iscrizioni sannitiche, primi rudimenti degli alfabeti italici, ed incomincia l'uso delle colonne. Nel terzo periodo prevale il sistema laterizio e reticolato che fu la base di tutte le costruzioni successive di Pompei.

Guidato da siffatte ricerche giunse il Fiorelli a tracciare l'iconografia delle tre epoche, rappresentando in apposite tavole il tracciato delle diverse costruzioni. Nel piano primitivo le case erano isolate, disseminate dentro le mura, senza uniformità di orientazione. Ogni casa era circondata da orti. Più tardi, nel secondo periodo, le strade tendono a rettilinei, spariscono gli orti, le case isolate vengono alla meglio allineate con nuove costruzioni intermedie. In ultimo la tecnica laterizia condusse Pompei allo stato in cui si vede attualmente. Stabiliti questi fatti e constatato il numero delle case di ciascuna epoca, con fino accorgimento il Fiorelli desume il numero approssimativo della popolazione nelle diverse epoche. Nel primo periodo risulterebbe una popolazione di due mila abitanti. Verso l'anno 79 dell'e. v. Pompei contava dodici mila abitanti.

Per tal modo vien gettata una gran luce sulla tecnica delle primitive case delle città italiche; possiamo seguirne le trasformazioni; conoscere i materiali che successivamente venivano impiegati; il modo di disporli; le loro dimensioni: rimontando ad una epoca anteriore all'invasione Sannitica nella Campania, avvenuta quattro secoli innanzi l'e. v. Da siffatto esame risulterà che dopo quest'epoca viene introdotta la colonna dorica come elemento organico. Il marmo comincia ad abbondare, lo scopo costruttivo si eleva oltre i limiti delle materiali necessità alla ricerca di un ideale che si rannoda alle regioni più sublimi dell'arte. La città prende carattere ritmico. Le sparse costruzioni vengono ravvicinate e guardate con uno sguardo d'insieme e di centralizzazione. L'elemento decorativo non può tardare a svilupparsi come esteriorità indispensabile quando è pienamente soddisfatto il concetto organico.

Nel terzo periodo Pompei non offre pari interesse, perchè quando venne scoperta quella città la storia era già innanzi nelle cognizioni della tecnica delle opere reticolate, a mattoni, a quadrelli di tufo. Si sono però completate molte idee col ritrovamento di tegole, legnami e ferro di un'autenticità incontestabile.

Dopo aver parlato a lungo il Fiorelli dei monumenti, delle epigrafi scoperte a Pompei riunisce varie cifre statistiche secondo le quali a compiere l'intero dissotterramento della città occorrerebbero 74 anni e tre mesi, lavorando 300 giorni dell'anno con 81 operai, la cui spesa importa la cifra di 4,881,958 lire. Alla nostra generazione non è dato per sì misera somma abbeverarsi a tanto tesoro di scienza su cui vegeta solitaria la ginestra!

Da quello che ho detto agevolmente si può misurare tutta la serietà e l'importanza del lavoro presentato a Vienna dal senatore Fiorelli. Esso è un titolo di orgoglio per la Nazione intera. Il Giurì volle compensare tanti studi conferendo all'autore il più importante premio. I tedeschi sono assai innanzi nelle discipline archeologiche, e noi dobbiamo esser fieri degli onori largiti ad un nostro insigne concittadino, il quale ha reso in pochi anni servigi tanto segnalati alla scienza, alla patria.

TEODORO PATERAS. (*)

(*) Siamo lieti di recare a notizia degli artisti Italiani, che questo nostro zelante e intelligentissimo collaboratore è stato testè nominato dal Governo a membro della Commissione reale per l'Esposizione nazionale di Napoli del prossimo 1874; avvegnachè ci ripromettiamo da lui il più efficace appoggio per il maggior lustro, decoro, ed interesse di quella importantissima solennità dell'arte, verso la quale sono dirette tutte le aspirazioni degli amici del progresso delle nostre arti. C. F. B.

SCULTURA

MONUMENTO A GIO. BATTISTA CASSINIS IN TORINO

All'integerrimo Cittadino, al generoso Patriota che nella operosa sua vita, come Giureconsulto, Deputato, Senatore del Regno, Ministro di Grazia e Giustizia, sempre amò il culto del Vero e il bene della Patria, Colleghi ed Amici d'ogni Provincia Italiana, col concorso del Municipio, innalzavano questo Monumento a perenne ricordo ed esempio di singolari virtù.

E certo è che invalso l'uso di porgere queste pubbliche dimostrazioni di onoranza non più solo ai sommi uomini, quali un Cavour, ma sì ancora a quanti si resero benemeriti in modo singolare del proprio Paese, ben ne era degno il Cassinis, al pari, e forse più ancora di varii altri.

L'opera fu affidata al cav. *Odoardo Tabacchi* professore nella R. Accademia Albertina, ed egli corrispose così lodevolmente alla fiducia in lui posta, che il suo lavoro può dirsi a ragione tra i più pregiati che oggimai vanti Torino.

Sovra un semplice ma ben proporzionato piedestallo, sorge la statua in piedi, grande circa il doppio del vero, del Cassinis, rassomigliantissima nelle sembianze e in tranquillo e naturale atteggiamento. La toga di dottore collegiato ch'egli veste, mentre serve a nascondere la meschinità artistica dei moderni abbigliamenti, dà luogo nella parte posteriore ad un severo e ben inteso partito di pieghe, e aprendosi sul davanti lascia scoperta la persona, ben dimostrando come il *Tabacchi* sia valente nel trattare il marmo, sì che tutte le varie parti del vestire sono imitate con sì morbida forma da non potersi desiderare di più.

Questo monumento in una parola è degno in ogni modo del valente artista, e novello decoro della generosa Torino, la quale si mostra mai sempre così sollecita nell'attestare la propria gratitudine verso chi ha di lei meritato.

Luigi Rocca.

RESTAURI

DELLE RIPARAZIONI MURALI

NELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO IN ASSISI

La vasta opera riparatrice iniziata con nobilissimo proposito dal già ministro Correnti a seconda degli illuminati suggerimenti dell'eminente storico dell'arte Gian Battista Cavalcaselle e proseguita con zelo costante dal degno suo successore il comm. Scialoja procede con risultati veramente splendidi e tali da riscuotere la meraviglia e il plauso di quanti artisti italiani e stranieri accorrono a visitare quel classico santuario dell'arte italiana rivendicato così degnamente alla storia.

Abbiamo in altre precedenti dispense chiamato su que' lavori l'interesse dei dotti: ora soggiungiamo che i restauri pittorici affidati all'abilissimo cav. Guglielmo Botti, in men di due anni di cure indefesse, presentano oramai da circa quattrocento e trenta metri di superficie quadrata d'intonaco cadente dapprima, ritornato adesso nel suo pristino stato di solidità, restituendo ai dipinti l'originaria vivacità di colore. Il Botti fedele al suo sistema, da lui adottato come sacro programma, di *non ritoccare* e solo *riparare* e *conservare*, là dove il dipinto è perduto affatto, fa apporre un semplice strato di calce sul quale distende una tinta neutra tanto per collegare con armonia le parti deficienti col rimanente della pittura, e così viene integralmente rispettato il carattere de' classici originali, tanto importante per la storia dell'arte.

Di pari passo è condotto con rara abilità il restauro architettonico affidato al distinto architetto ingegnere Alfonso Brizi di Assisi, nel quale la dottrina e l'intelligenza squisitamente si accoppiano coll'amoroso rispetto alle venerate preziosità del paese.

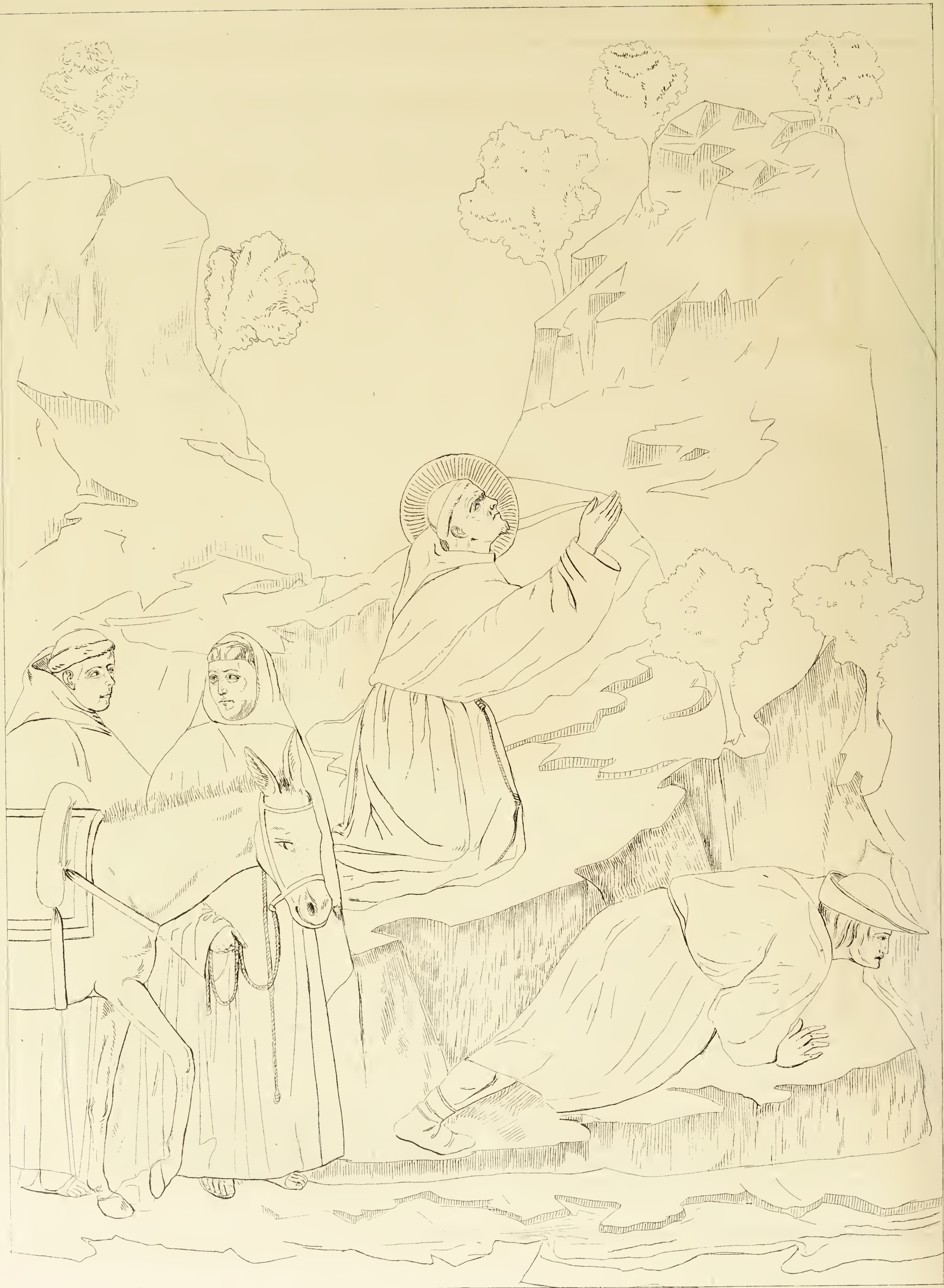
Una completa monografia converrebbesi a tutte noverare e descrivere le splendidezze di quella plejade di nomi insigni, che concorse a decorare quel tempio sontuoso. Fra i pittori bello è citare Giunta pisano, Guido da Siena, Mino da Turrita, Cimabue, Giotto ed i suoi scolari Buccio Capanna, Pietro Cavallini, Taddeo Gaddi, Simon Memmi, Tommaso di Stefano, il Giottino ed altri di cui lungo e soverchio il dire presentemente.

Fra le più importanti riparazioni merita cenno speciale il lavoro accortamente immaginato dal Botti con stuccature di apposito cemento alle stupende vetrate le più antiche d'Italia, contemporanee de' dipinti della chiesa, cioè del trecento; delle quali troviamo ricordati gli autori: Fra Antonio dell'Alvergna, Fra Bartolomeo di Pian Castagnajo, Francesco di Terranova, Valentino da Udine, Fra Gualberto Giotti, ed a questi nomi sappiamo che si dovrebbero altri pure aggiungere, se smarrite, o quel che è peggio sottratte, non si avessero a lamentare le antiche Cronache del convento. Nè ommettere si deve l'opera di riattamento dello stupendo Coro, lavoro del Sanseverinate, stato trasportato in una sala attigua al tempio; ricomposizione questa con tutta diligenza condotta da abilissimo maestro di tarsia, il rinomato Monteneri da Perugia.

È un vero museo medioevale che rivive in tutta la sua speciosità. Il fatto ha ormai superato ostacoli d'ogni maniera, ire di partiti, guerre subdole, rappresaglie da barbari sollevate dai nemici della luce che colle vie dell'inganno avevano perfino tentato muover contro all'opera utilissima e riparatrice l'efficace azione della stampa.

Eletto testè il Botti al degno posto di ispettore della Regia Galleria della veneta Accademia, sospende ora i lavori di Assisi per attendere in Venezia alla riparazione degli affreschi di Paolo Veronese in San Sebastiano e preparare i restauri degli affreschi di Martino da Udine in San Daniele del Friuli. Ma egli sa come Assisi aspetti per l'estate prossima la sua assistenza, e non tarderà a riprenderla animosamente.

Noi siamo lieti intanto di offrire ai nostri lettori un frammento importante delle pareti già riparate, là dove fra i vari episodi della storia di San Francesco, Giotto ha ritratto il santo in preghiera, impetrante da Dio la scaturigine dell'acqua dal sasso per dissetare un pellegrino, affresco denominato il *Sitibondo*, lodato da tutti gli storici dell'arte, che riprodotto colla fotografia noi presentiamo col mezzo di un lucido su pietra litografica a contorno, facendo auguri che presto venga in luce una pubblicazione speciale ad illustrare l'intero monumento.

C. F. Biscarra.

IL SITIBONDO

Affresco di Giotto nella Basilica di S. Francesco in Assisi

BIOGRAFIA

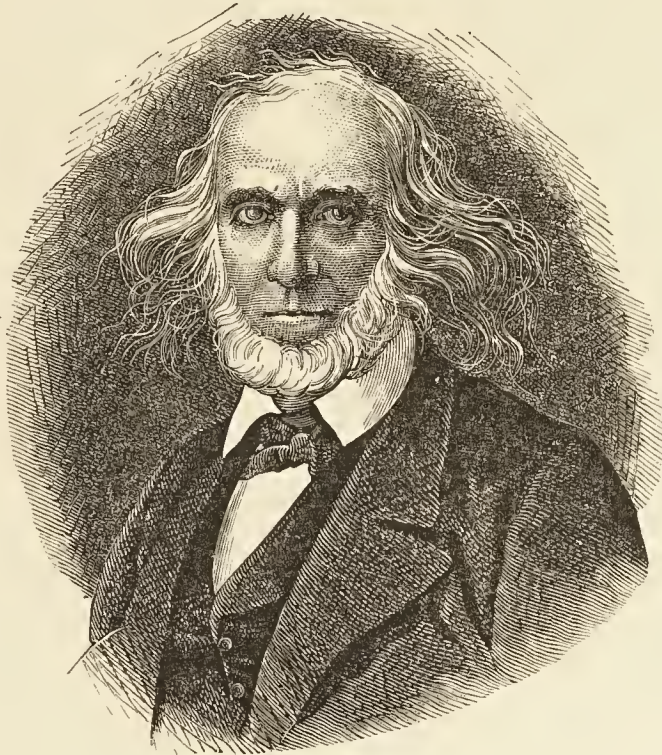
HIRAM POWERS SCULTORE AMERICANO A FIRENZE

La vita dello scultore Hiram Powers può servire a dimostrare quanto valga l'operosità instancabile accoppiata all'ingegno e ad una volontà forte e perseverante.

Nacque il Powers a Woodstock (nella contea di Winsor, provincia di Vermont) addì 29 di luglio 1805, ottavo figlio di un onesto fittaiuolo, il quale riusciva a stento col sudore della propria fronte a sopperire ai bisogni della numerosa figliuolanza.

Voglioso di apprendere, il giovanetto faceva tesoro di quel poco d'insegnamento letterario che si dava alla meglio nella scuola di un villaggio poco distante dalla fattoria, ed esercitavasi in pari tempo nell'acquisto di qualche arte manuale affine di poter da quella ritrarre in appresso il campamento.

Non passarono molti anni che il padre di lui fu costretto per le peggiorate condizioni di fortuna a lasciare la fattoria e cercar pane altrove per sè e per la famiglia. Trasferitosi all'Ohio poco dopo morì lasciando i desolati figliuoli abbandonati a loro stessi e nella povertà assoluta.

Hiram andò a Cincinnati ove si acconciò, momentaneamente, come garzone in un albergo di bassa sfera. Lasciato l'albergo, esercitò più qua e più là quel poco di mestiere che aveva imparato, strappando un tozzo di pane, finchè si alluogò in qualità di apprendista presso un orologiaro. Sotto il nuovo principale fece rapidi progressi nello studio della meccanica, scienza che fu da lui coltivata con passione pari a quella ch'ei provava grandissima per l'arte. Accadde in quel tempo che un celebre scultore prussiano si stabilisse a Cincinnati per eseguire, di commissione del Governo, un busto del generale Jackson, presidente della Repubblica. Il nostro Powers per sua buona ventura trovò nello scultore tedesco un amico. Questi, affezionatosi al giovane orologiaro per le buone qualità morali che lo adornavano e per l'ingegno che dimostrava vivo e spigliato, tolse ad ammaestrarlo nell'arte tenendolo per molto tempo presso di sè e giovandosi del suo aiuto. Rapidi furono i progressi fatti dal Powers nei rudimenti dell'arte, sotto la scorta del buon prussiano, tanto che in breve andare di tempo si rese abile a modellare. Anzi acquistò in questo esercizio tanta facilità da essere impiegato come modellatore in cera nel Museo di Cincinnati.

Dopo sette anni di permanenza nel Museo abbandonò Cincinnati e si recò a Washington, ove cominciò la sua carriera di artista sotto auspici felicissimi, inquantochè non ebbe a patir difetto di commissioni, e quel che più monta, di commissioni importanti. Fu durante il suo soggiorno in questa ultima città che il Powers scolpì (per lo Stato della Luisiana) il busto del celebre Washington, al quale tennero dietro quelli dei tre ex-presidenti Jackson, John Quiney Adams e Van Buren. Scolpì pure i busti del giudice Marshall, del celebre uomo di Stato Ewrett e di altri distinti personaggi. Dopo di aver passati due anni in Washington, potè, con l'assistenza di un generoso e ricco signore americano, chiamato Longworth, dar compimento al sogno più bello della sua immaginazione, appagare il desiderio più ardente dell'anima; cioè recarsi in Firenze ed in quella classica città, chiamata l'Atene d'Italia, inspirarsi ai capolavori del genio e perfezionarsi così in quell'arte da lui amata più di se stesso.

In Firenze può dirsi che incominciasse veramente la vita artistica del Powers. Ivi scolpì la prima sua statua, l'*Eva*, alla quale tenne dietro la *Schiava greca* che tanto favore trovò presso il pubblico nella grande Esposizione di Londra del 1852, statua che fruttò reputazione e commissioni in gran numero al suo autore. Oltre delle statue ricordate scolpì: il *Pescatore*, la *Pensierosa*, l'*America*, la *California* ed un'altra *Eva*. Sono notevoli due statue rappresentanti, la prima l'oratore Webster (fusa in bronzo dal Papi), statua che fu mestieri rifondere essendo naufragata la prima, e l'altra quella di Calhoun. Powers riuscì ad eccellenza come ritrattista; i suoi busti sono capi-lavori di somiglianza. La grande affluenza di commissioni di ritratti lo distolse da opere di concetto e di maggiore entità. Direi quasi che il tempo da lui impiegato nello scolpimento delle statue lo rubasse ai busti; e quantunque ei se li facesse pagare un prezzo piuttosto rilevante ebbe tuttavia a ricusare moltissime commissioni che gli venivano dall'America e dall'Inghilterra.

Modellò e scolpì ancora dei busti ideali spiranti grazia e gentilezza, quali sarebbero una *Proserpina*, una *Diana* e le tre Virtù teologali. L'ultima opera modellata dal nostro artista (che ei non vide eseguita in marmo) è intitolata *the last of the Tribes* e raffigura la razza indiana fuggente dinanzi alla civiltà.

Usò il Powers di modellare sul gesso indurito anzichè in creta le sue statue ed i busti, sistema da lui preferito, in virtù dei mezzi meccanici da lui immaginati e adoperati felicemente.

Era uomo di cognizioni varie e profonde, e quantunque ei non avesse studiato profondamente che la meccanica e la scultura, aveva di molte scienze non superficiale cognizione.

La difficoltà grande che provava il Powers ad esprimersi nella lingua del paese che gli fu seconda patria ha fatto sì che pochi Italiani abbiano potuto apprezzare, secondo il merito, le cognizioni, l'acume e l'ingegno dello scultore americano.

Quanti ebbero la fortuna di avvicinarlo concepirono per lui affetto e stima grandissima, affetto e stima ch'egli sapeva guadagnarsi, colla rara rettitudine dell'animo, l'affabilità delle maniere, e la generosità del cuore.

Negli ultimi anni della sua vita laboriosa e intemerata erasi fabbricato un grazioso villino, con studio da scultore, nella pendice interposta fra il viale de' Colli e lo Stradone di Poggio Imperiale. In quell'amena solitudine, divenuta una piccola colonia di artisti americani, compiè il Powers la sua carriera mortale il 4 luglio dell'anno corrente dopo una penosa malattia cagionatagli da una caduta fatta due anni indietro.

Hiram Powers scultore americano lascia un nome illustre nella storia artistica del suo paese; affettuosa ed onorata memoria in Firenze, ove passò oltre la metà della sua vita studiando, operando, amando l'Italia come sua seconda patria, e gli Italiani come fratelli.

Il corpo di questo distinto scultore riposa nel Cimitero protestante ove fu tumulato a dì 27 di luglio in presenza dei suoi colleghi dell'Accademia fiorentina (alla quale apparteneva come professore residente fino dal 1841), di tutti gli artisti americani ed inglesi residenti e di passaggio in Firenze, dolenti di dover troppo presto pagare l'ultimo tributo di ammirazione e di affetto al collega, al compatriotta, all'amico, al maestro.

CAVALLUCCI.

ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA

BRONZI DI GIUSEPPE MICHIELI DI VENEZIA

Una delle industrie che più meritarono l'attenzione dei visitatori e l'esame dei giurati alla Esposizione di Vienna, si fu quella dei bronzi artistici esciti dalla fonderia di Giuseppe Michieli di Venezia, coadiuvato dallo scultore Domenico Stradiotto. Il buon gusto nei modelli odierni, l'ottima scelta delle riproduzioni degli oggetti antichi, la precisione e nitidezza delle fusioni, e la discretezza singolare dei prezzi, meritarono a questo valente artista che più di un giornale viennese si occupasse di quanto egli aveva mandato e ordinatamente esposto alla Mostra universale. Per questi pregi incontrastabili, il Michieli fu pure di coloro che smerciarono maggior copia degli oggetti esposti, ricevendo altresì sopra di quelli ragguardevoli commissioni.

A rimeritare le fatiche indefesse del Michieli, che resuscitando cotesta nobile arte nella sua Venezia, città artistica per eccellenza, aggiunge lustro e decoro all'antica signora dei mari, abbiamo veduto volentieri come l'egregio conte Borromeo, incaricato di scegliere gli oggetti da acquistarsi per conto del Re d'Italia, comprendesse in fra quelli anche due grandiosi candelabri, fusi dal bravo artefice e modellati nelle sue officine, ad imitazione dello stile di Sansovino del secolo XV. E poichè siamo entrati a discorrere di questo geniale argomento, e abbiamo citato una delle opere di maggior pregio che andrà ad ornare la reggia di Vittorio Emanuele, non sarà discaro ai lettori l'aver notizia di qualche altra produzione di questo cospicuo stabilimento.

È in Venezia, nella chiesa di San Giorgio Maggiore sopra l'altare principale, un gruppo di quattro statue rappresentanti gli Evangelisti che sostengono una gran palla di rame dorato, simbolo del Mondo, e sopra di esso la figura grandiosa del Padre Eterno. Questo lavoro insigne del veronese Girolamo Campagna, venne perfettamente riprodotto dal Michieli, e formava a Vienna nella sezione italiana uno degli ornamenti più spiccati e singolari. Così l'elegante cancellata di bronzo, opera di Antonio Gai padovano, e che è posta dinanzi alla famosa loggetta del Sansovino nella piazza di San Marco, è stata ridotta in varie e più piccole dimensioni e fusa in bronzo per servire a diversi usi, e fra gli altri per chiudere un grazioso stipetto in ebano che apparisce una vera galanteria.

A forma di battente per il portone del palazzo Mora, situato nelle vicinanze di San Felice a Venezia, modellava il Sansovino un Nettuno con ingegnosi intrecci allegorici, e quel battente, ammirato e assai ricercato dai forestieri, è stato con tanta maestria moltiplicato nei forni del Michieli, che le molte copie non hanno nulla da invidiare col bellissimo originale.

Altri candelabri, e alari per caminetti, e statuette, e chimere, e vasi, e bassorilievi, tutti di classico stile e per la maggior parte ricavati dalle opere di Alessandro Vittoria, del Donatello e del Sansovino, fanno corredo ricchissimo alla svariata collezione di oggetti che il bravo e infaticabile fonditore veneziano riproduce nel suo stabilimento.

E dalle opere più artistiche e grandiose venendo alle minute ed usuali, noteremo i calamai, le lampade, i piatti, i candelieri, i secchielli di metallo fuso o battuto, con riporti di smalto e terminati a cesello, che formano il ramo più vendereccio e conveniente di siffatta industria, alla quale auguriamo sempre maggiore incremento e diffusione.

La Esposizione di Vienna avrà giovato di molto al Michieli facendolo conoscere per quel valoroso e operoso uomo che egli è; epperò l'impresa di lui non deve fallire a meta sicura, dacchè la sappiamo nobilmente assistita da generosi capitalisti, ai quali sta a cuore che la nobilissima città di Venezia trovi in sè medesima le forze vive per sollevarsi con le proprie industrie a quel grado di dignità che le compete, e non la faccia degenere dell'antica sua fama di rispettata regina.

Se molti degli espositori italiani avessero avuto a Vienna un rappresentante apposito e abilissimo come il signor Costantino Baldazzi, aggiunto in permanenza agli oggetti della fonderia Michieli, come fosse uno degli oggetti medesimi, conoscitore di quattro lingue, uomo indefesso, pronto e garbato con tutti, avrebbero fatto il loro vivo interesse, come lo deve aver fatto davvero sotto ogni rapporto il lodato artista di cui abbiamo discorso, meritevole di ogni migliore fortuna.

A. PAVAN.

POESIA

I CAPOLAVORI DELL'ARTE MODERNA

GLI ULTIMI GIORNI DI NAPOLEONE I

Statua di Vincenzo Vela.

Si medita e si trema! — In quella fronte,
In quello sguardo moribondo e fiero,
L'opre d'un Genio ci si fanno conte,
D'un secol le vicende e d'un impero.
Come in mezzo a vastissimo orizzonte,
Vedi il Console, il Despota, il Guerriero;
L'esser che muore fra i trionfi e l'onte,
Il Genio che s'eterna in sen del Vero.
Gli ordini, le battaglie, le vittorie,
Il prevenir gli eventi, il profetare,
I dolori, i rimorsi e le memorie;
Tutto chiama la mente a meditare,
Tutto qui trovo: Prepotenze e glorie,
Carcere e trono — polvere ed altare.

SALVE REGINA

Quadro di Domenico Morelli.

Umanitate e Dio — forza e fralezza,
L'esser che muore e l'esser che s'eterna;
E là presso alla luce, alla grandezza
La santa ed immortal fede materna.
In quel tipo d'amore e di dolcezza
Che un arcano pensier tutto governa,
È un gentil sentimento d'allegrezza
Che con dolor profetico s'alterna.
Umile ed alta qui, modesta e bella,
Sei veramente: Madre degli afflitti,
Del Ciel Regina e dell'Eterno ancella.
Sei qual ti figurarono i Profeti,
Qual ti vogliono i mesti, i derelitti,
Qual fra gl'inni t'ammirano i Poeti.

GLI AMORI DEGLI ANGELI

Gruppo in marmo di Giulio Bergonzoli.

L'ombre cadevan della notte. Alzai
L'occhio ad un punto lucido, splendente,
E scender vidi fra infiniti rai
Un Angelo di Dio, bello e ridente.
Trepidando d'amore io lo mirai
Umanizzarsi, e poi soavemente
Mi sollevò, così che lo baciai
Angelizzata nell'amplesso ardente.
Era un palpito, un'estasi, un eliso,
Era un'ebbrezza di novello amore,
Era la terra unita al Paradiso.
Qual tu lo vedi qui fu l'esser mio.
Mi stringeva, baciandomi, sul core
Quel caro e santo messagger di Dio.

LE SIRENE

Quadro di Edoardo Dal Bono.

Ecco l'azzurra grotta; ecco la lieta
Isoletta di Capri; ecco gl'incanti
Del bel golfo di Napoli, e la queta
Aura che l'uomo invita ai baci, ai canti.
Ed ecco le Sirene. Amore e pièta
Cari, angelici fanno i tre sembianti,
Vezzosamente volti ad una meta,
Ad un legno che vien coi naviganti.
Donne tradite e date al tradimento,
Vivon nel golfo in un perpetuo agguato
Sempre invocando favorevol vento.
E il misero dai lor vezzi adescato
Non è giunto all'infame abbracciamento
Che cade da tre furie assassinato.

Pompeo Gherardi.

BIBLIOGRAFIE

IMPRESSIONI LETTERARIE

di P. G. Molmenti — *Venezia*, 1873.

L'ufficio delicato e spinoso di giudicare le opere altrui, lo è a parer mio più ancora per le letterarie, che non per le artistiche e musicali. Ove non si tratti di quelle poche individualità le quali spiccano in modo tutto proprio e seguono una via precisa e invariabile, venendo a que' molti che pur hanno grido non immeritato, ma in modo meno eminente e per opere varie e di diverse forme e misura, riesce difficilissimo il formarsi un criterio preciso e inappuntabile, e manifestarlo altrui in modo soddisfacente.

Perciò rari molto sono i critici che al brio della forma sappiano riunire profondità ed esattezza di osservazioni e di giudizii.

Il signor Molmenti coraggioso si accinse all'opera e senza guardare alcuno in viso si fece ad esprimere con schietta imparzialità il proprio modo di pensare. Ed è bene che in mezzo a frequenti adulazioni originate da biasimevoli consorterie o dal timore di offendere dicendo il vero, sorga chi con tutta franchezza osi chiamare bianco il bianco e nero il nero, e giudicando gli scritti altrui additi quanto vi ha di buono da imitare e quanto di meno opportuno a fuggirsi.

Ventitre sono gli autori di cui egli tiene discorso e se non in tutte le sue osservazioni noi andiamo d'accordo, certo è però che bene spesso trovo io pure che egli ha côlto nel segno.

Del resto poi il signor Molmenti non presenta mica il suo libro siccome uno studio critico, come una fredda analisi, ma bensì come semplici impressioni che non ha la pretesa di far accettare senza discussione. Tant'è che egli con tutta modestia si dichiara disposto a riconoscere il proprio torto laddove taluno sappia combatterlo con buone ragioni.

Accogliamo pertanto di buon grado questo bel lavoro del giovane scrittore che così animoso si inoltra nella letteraria palestra; poichè nessuno è più degno d'incoraggiamento e di lode siccome quegli che provando l'intimo convincimento di un'opinione, ha pure la forza di manifestarla senza ambagi e senza paure.

POESIE EDITE E INEDITE (1)

di Romualdo Ghirlanda di Ferrara — *Milano*, 1873.

Cominciamo col dar lode e vivissima all'egregio poeta per il generoso dono che egli ha fatto del proprio lavoro a prò del fondo vedove ed orfani dei soci del Pio Istituto Tipografico di Milano. È questo un nuovo titolo per raccomandare la vendita del suo libro, senza però occorresse a lui sì fatta causa per invogliare gli amatori della buona poesia a procacciarselo, poichè v'hanno in esso ben molte e molte pagine che rivelano in lui il vate realmente ispirato, ed il verseggiatore non meno facile che colto ed elegante.

Certo è che in una raccolta riesce quasi impossibile che tutti gli scritti abbiano merito eguale, e forse il signor Ghirlanda avrebbe potuto ommettere molti sonetti, che quantunque non scevri di pregio vanno ben lungi dall'agguagliare i versi *Per il vigesimo anniversario della morte dei tre ferraresi Succi, Parmeggiani e Malagutti*, quelli a *Paolo Ferrari, La inondazione del Po*, ecc., ecc.

(1) Col titolo *Salti di Grillo* (Strenna umoristica) il signor Ghirlanda pubblica ora, colla data del 1874, un'altra Raccolta di prose e poesie destinate allo stesso benefico scopo. E noi raddoppiamo gli encomii ben meritati.

Ma il Ghirlanda s'era fitto in capo di scrivere un sonetto ogni giorno, e non sempre la fantasia ha così agili piume. Comunque siasi però è una Raccolta che non vuol esser messa da banda come si usa talvolta, ed anche troppo spesso, per i versi, ma bensì deve tenersi sul tavolo e così a quando a quando leggere a spizzico per gradito passatempo.

IL TOBIA DI TITO SARROCCHI

Canto di Luigi Rubechi — *Siena*, 1873.

Lo stupendo gruppo del *Tobia* il cui modello in gesso fu premiato della medaglia nella Esposizione di Vienna e per commissione del nobile signor Claudio Pozzesi veniva eseguito in marmo per decorarne la tomba della propria famiglia, ispirava al Rubechi un canto pieno di generosi sensi e degno invero del valente autore di così insigne opera.

Sia plauso all'egregio scultore che fece onorato il nome italiano in quella mostra mondiale, e sieno grazie al gentil poeta che con squisiti versi, nitidamente stampati e adorni della fotografia del gruppo, cercò egli pure di renderne più divulgata la fama.

L. Rocca.

NUOVI STUDI SU RAFFAELLO

del Professor David Forabulini.

Il signor prof. Forabulini, scrittore d'arte molto lodato, va raccogliendo in volume gli eruditissimi Studi che su Raffaello pubblicava in appendice al giornale romano: *La Voce della Verità*. Per essi nuova luce riceve il primo periodo della vita artistica del grande Urbinate, giacchè sono volti a far conoscere parecchi dipinti eseguiti dal Sanzio ancora fanciullo, sotto la scuola savia ed amorevole di suo padre Giovanni Sarti. Era una lacuna nella vita del sommo pittore, e noi dobbiamo esser grati al dotto ed operoso scrittore di questa sua opera già lodata in Italia e fuori da persone che se ne intendono, e da giornali di merito non comune.

P. G.

CRONACA

Firenze. — *Bozzetto in cera di Michelangiolo Buonarroti.* — Questa rara preziosità dell'arte, rappresentante *La Pietà*, gruppo marmoreo esistente nel Duomo di Firenze è posseduta dal cav. Ottavio Gigli, e da lui offerta in acquisto al Municipio di Firenze per essere collocata nel Museo Buonarroti dove si conservano altre opere rarissime di quell'artefice incomparabile. — Consultato il R. Governo, e chiesto il suo concorso alla ingente spesa, furono convocate le Commissioni di Belle Arti, e la Sezione Archeologica per deliberare intorno all'autenticità dell'opera, e stabilirne il prezzo. È venuto fuori coi tipi Pellas un interessante opuscolo che riunisce l'illustrazione del Bozzetto scritta dal prof. Migliarini conservatore degli oggetti d'antichità delle RR. Gallerie di Firenze, una significantissima lettera di Giovanni Duprè, la relazione dell'Ente morale Buonarroti al Municipio di Firenze, e quella della R. Commissione di Belle Arti riunita colla Sezione Archeologica per mandato del Ministro della Pubblica Istruzione. Questi documenti ufficiali degnissimi di attenzione valgono a provare irrefragabilmente l'autenticità del Bozzetto, e il desiderio dell'ente morale Buonarroti, del Ministro e del Municipio perchè rimanga in Italia così prezioso lavoro; ma ad un tempo confermano l'impotenza economica dovuta alle tristi condizioni finanziarie in cui versa oggidì l'Italia, e sono tali da solleticare le ansiose smanie dei Cresi stranieri, amatori d'arte e d'antichità.

B.

Torino. — *Edilizia torinese.* — Premiato alla Esposizione di Vienna, l'Album pubblicato dal Municipio di Torino, di cui abbiamo dato il testo nelle precedenti Dispense, venne richiesto per il Museo di Kensington ove tosto si è spedito a tener posto in mezzo agli innumerevoli oggetti preziosi che rendono così pregiata quella Mostra mondiale.

TAVOLE

MONUMENTO A MASSIMO D'AZEGLIO

Scultura in bronzo di Antonio Balzico, *da Napoli.*

Disegno litografico di Angelo Timò.

La statua fa pensare a quelle parole dei *Ricordi*: « debbo esser io, proprio io, e non un altro ».

Doveva nella statua riapparire quella sua individualità multiforme e sempre elegante, sempre gloriosa; il poeta e l'artista, l'uomo politico e l'uomo di guerra, — l'intelligenza e l'azione. Il tema era bello fra tutti, era sublime; — non facile.

Fu tolto il velo, — comparve la statua, comparve Massimo D'Azeglio; — lui veramente, lui vivo e reale, con l'alta e signorile sua statura, le braccia intrecciate sul petto, il viso che medita, lo sguardo che osserva.

Ma il sentimento dell'armonia, questa meravigliosa spontaneità dei secoli addietro, dove mai s'è smarrita?... Il piedestallo del D'Azeglio voleva essere ardito e svelto, riuscì esile. Buon Dio! Si dimentica il semplice, si cade ad ogni momento nel faticoso e nello slegato; — si chiudon gli occhi dinnanzi ai mille esempi dei maestri immortali...

ALESSANDRO ANTONELLI

Acquaforte di Alberto-Maso Gilli.

Passarono gli anni, le meditazioni e le fatiche, — restò pienissima la sua energìa, restò ardimentosa e potente come nei fulgori della giovinezza.

Una scintilla dei Titani è in lui; — come Brunelleschi, come Juvara, egli vive nell'impeto robusto e continuo verso il grandioso, verso l'enorme, l'immenso; — come Piranesi, egli è tormentato dal sogno delle altezze vertiginose.

Egli possiede la magìa del costrurre. Egli scherza trionfalmente con le meraviglie dei contrasti e dell'equilibrio.

Potrà egli, questo fiero veterano dell'architettura, continuare la integrazione, ora sospesa, del suo gigantesco pensiero; condurre a termine, vogliam dire, quel tempio israelitico di Torino, quella scalata formidabile verso l'azzurro?...

LA SAMARITANA AL POZZO

Vetrata dei fratelli Giuseppe *e* Pompeo Bertini, *da Milano.*

Disegno di Vespasiano Bignami, *da Milano.*

Incisione in legno di Barberis *e* Canedi, *da Milano.*

La bella vetrata è in paese lontano; risplende, piena di calma, nella penombra della cattedrale di Glascow. Risplende con le altre sue compagne, anch'esse lavoro dei fratelli Bertini.

L'arte moderna benedice all'opera dei due milanesi. Come Giovanni, il padre loro, aveva fatto, essi pure ascoltarono le voci dei tempi fuggiti, e continuarono un canto che s'era interrotto e pareva spento; — continuarono il poema della pittura sul vetro.

Poema romito e gentile, — composto di trasparenze e di quiete, di elevazione e di fede.

FRONTISPIZIO

Disegno di Enrico Gamba, *da Torino.*

Incisione in legno di Giuseppe Salvioni.

G. C.

DIRETTORI { Carlo Felice BISCARRA.
Luigi ROCCA.

Gerente Avv. Luigi Rocca.

Torino, 1873 — Tip. BONA — Vie Ospedale, 3, e Lagrange, 7.

A. Balzico scolpì *Torino lit. Gualdi 1875* *A. Lemé dis. e lit.*

MONUMENTO

a

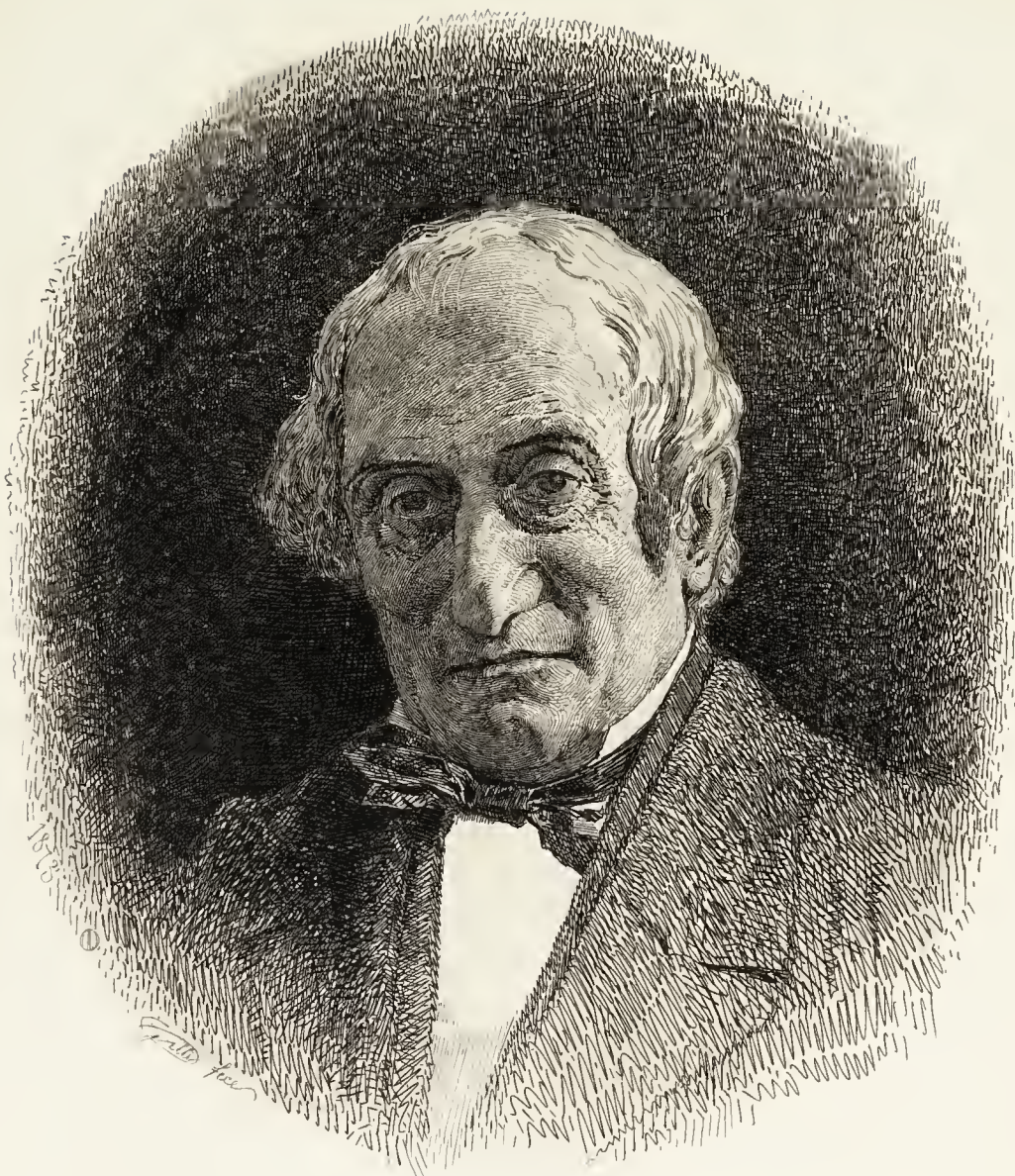
MASSIMO D' AZEGLIO

eretto in Torino il 9. Nov.^e 1873.

ALESSANDRO ANTONELLI

C. Lovera imp.

WHOSOEVER DRINKETH OF THE WATER THAT I SHALL GIVE HIM SHALL NEVER THIRST

IN MEMORY OF JAMES READDIE BY HIS CHILDREN

V. BIGNAMI, *dis.*

CANEDI e BARBERIS, *inc.*

LA SAMARITANA AL POZZO.

Vetrata dei fratelli GIUSEPPE e POMPEO BERTINI
DI MILANO